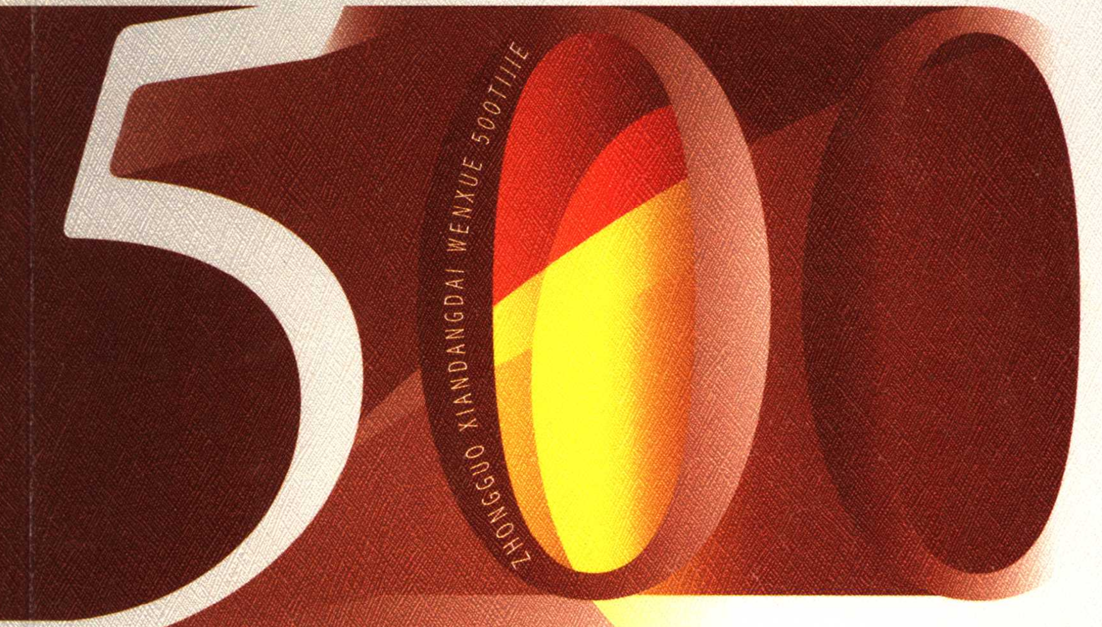
主编 朱德发

中国现当代文学



题解

山东教育出版社

责任编辑：朱晓晨
封面设计：王 刚

ZHONGGUO XIANDANGDAI WENXUE 500TIJIE

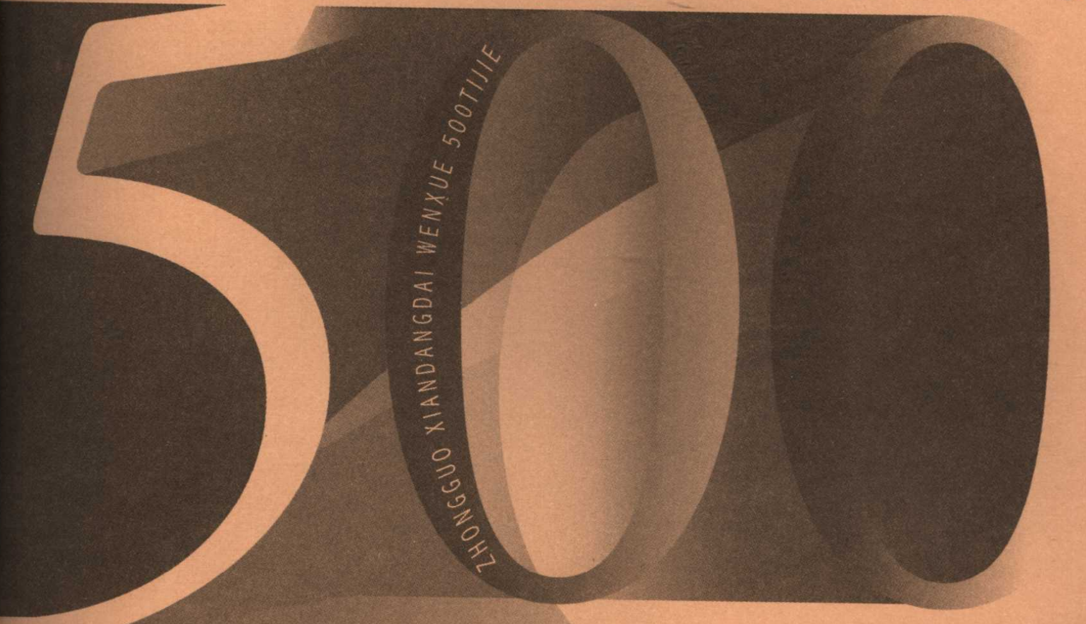
ISBN 978-7-5328-5817-0



定价：59.00元

主编 朱德发

中国现当代文学



题解

山东教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国现当代文学500题解/朱德发主编. —济南:山东教育出版社,2007
ISBN 978-7-5328-5817-0

Ⅰ.中… Ⅱ.朱… Ⅲ.①现代文学—文学史—中国—高等学校—习题 ②当代文学—文学史—中国—高等学校—习题 Ⅳ.I209.6-44

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第150293号

中国现当代文学500题解

朱德发 主编

主　　管: 山东出版集团
出 版 者: 山东教育出版社
(济南市纬一路321号 邮编:250001)
电　　话: (0531)82092663 传真:(0531)82092661
网　　址: http://www.sjs.com.cn
发 行 者: 山东教育出版社
印　　刷: 山东新华印刷厂德州厂
版　　次: 2007年11月第1版第1次印刷
印　　数: 1—3000
规　　格: 787mm×1092mm 16开本
印　　张: 33.5印张
插　　页: 2插页
字　　数: 624千字
书　　号: ISBN 978-7-5328-5817-0
定　　价: 59.00元

编　委　会

主　　编： 朱德发

副 主 编：（以姓氏笔画为序）

李宗刚　李　钧　张学军　周海波　贾振勇

撰 搞 人：（以姓氏笔画为序）

马立新　马春花　王金胜　王晓文　田广文

冯济平　叶诚生　江红英　朱德发　李　钧

李学良　李宗刚　佘小杰　张学军　张丽军

张　超　杜传坤　周海波　周丽娜　杨新刚

赵启鹏　贾丽萍　温奉桥　蔡世连

引言

实践出真知乃是至理名言，但这并不意味着人们的所有知识都来自于实践。试想，一个人从小到老，凡是勤奋学习者，相当多的知识是从书本中获取的。然而任何一本书都不可能包罗万象，穷尽所有的知识；尤其在“知识爆炸的时代”，每本书的编写只能涵括它能承纳的知识，仅仅适应一部分人的学习需求。我们编著的这本《中国现当代文学500题解》主要面对的读者对象，既可以是高等院校文科的本专科生又可以是函授大学、自考大学、职业大学乃至民办大学的中文专业的学员，既可以是大专院校中文系现当代文学专业的研究生，又可以是社会上喜爱中国现当代文学的广大知识青年。希望本书的出版能够在不同程度上满足上述不同层次读者的阅读期待，也就是说尽可能地为大专院校的本专科生、夜大函授自考生乃至研究生更深入地学习和理解中国现当代文学的专业知识和基本理论提供参考，为其更系统地领会和掌握中国现当代文学史的流脉和规律提供多种思路，为其更真切地阅读和感悟中国现当代文学作品提供多样范例；总之，本书可以成为各类大专院校的各层次文科学生的“良师益友”，并能助其大大提高学习中国现当代文学的兴趣和效率。

为了不拘一格选拔人才、培养人才和早出人才，不仅各类大专院校和教育部门建立了一套严密的相当规范的考试制度，就是党政机关或企事业单位选拔干部或录用人才也增加了考试环节；所以人的一生不论升学、择业或步入政界、商界甚至出国都要一次次地通过“考试”这一关。中国现当文学专业虽然并不是所有考试的必考科目，但是有不少的考试科目越不过它，或者把它定为必考科目或者把它包括在综合考题中。百年中国现当文学既与几千年古代文学相通又与世界其他各民族文学相连，是个极其错综复杂的知识系统，要想提纲挈领地掌握它和切实深透地感悟它并不容易，必须借助于多种版本的中国现代文学史和中国当代文学史或者20世纪中国文学史教材；但是各种形态的文学史教材甚至文学史料汇编与文学作品选编，内容繁、头绪多，不是短时间能阅读完、梳理清、抓住要点的。为了使那些（不是所有人）应试者能在有限的时间内学习中国现当文学并取得事半功倍的效

果，或者为应试者复习中国现当代文学提供一本得益良多的辅助材料，本书参照教育部制定的中国现代文学教学大纲，从近期出版的全国特别是山东高校通用的近代文学史、现代文学史、当代文学史教材以及本科生或研究生开设的近代、现代、当代文学必修课或选修课所涉及的范围，拟订出500多道重点、难点或疑点的思考研讨题，并力图对这500道题给出简明准确、求实出新的解答。尽管不能说这500题解可视为标准答案，更不能说这500题涵括了中国现当代文学的所有重点和难点，但是至少可以说它为回答中国现当代文学史中的重点或难点问题提供了基本思路、观点材料和表述方式，甚至可以给从事大专院校中国现当代文学教学的老师们在命题考试时提供参照。

本书在体例设计上不同于全国通用的中国现代文学史和中国当代文学史，而是将现代文学与当代文学打通作为一个整体系统来把握，采取板块结构来命题的，即分为"文学通识"、"文学运动"、"文学思潮"、"文学流派"、"现代作家作品"、"当代作家作品"五个相互联结的板块，台港澳文学分别插入每个板块中。除了后两个作家作品板块在纵向上有现代当代之别外，其他四个板块是按照历时性命题或者古今中外打通命题的，以强化其历史感或整体感；而"现代作家作品"与"当代作家作品"却又是本书的重中之重，充分突显作家作品命题在500题中的显赫地位。所谓"文学通识"题解是指对那些现当代文学与古代文学、外国文学相关联，现当代文学之间互通以及现当代文学与各种形态文化等的相互关系的命题与解答，这是对一般教材型的中国现当代文学史的补充与深化，有助于学习视野的拓展和文学通识的获得。所谓"文学运动"题解主要出自近百年中国连续不断的大小文学运动，这是现当代中国文学生成发展不同于古代中国文学演变的重要特点，而目前出版的所谓"重写"的中国现当代文学史恰恰淡化了文学运动，本书对文学运动的题解既尊重了现当代中国文学的特点，又弥补了现行中国现当代文学史教材的不足。所谓"文学思潮"题解主要回答近百年中国文学理论或文学批评的重点问题或疑难问题，虽然有些问题与文学运动有某些重合之点，但文学思潮毕竟在中国现当代文学总系统中形成一个相对独立的景观，这几年的教学或研究对文学思想主潮有所忽略，而本题解正是对此的必要补充。所谓"文学流派"题解与文学思潮、作家作品有密切关联，但"文学流派"在百年中国文学进程中却是异彩纷呈的耀目景观，对其命题的解答既能丰富现行中国现当代文学史的学术内涵又能提高文学流派在现代中国文学总体格局中的价值。所谓"现代作家作品"题解是针对晚清以降到1949年的大陆与港台作家的重要作品，对不同体式的文本都从不同角度作了有新意或有深度的阐释，既有现行中国现当代文学史教材所重点突显的作家作品，又有触及不深或没涉及的作家作品，尤其是那些经典作家或经典文本乃是解题的重点，对每个问题的回答不仅反映了现行教材的水平，也汲取了学术前沿成果。所谓"当代作家作品"题解几乎囊括了从1949年至世纪末所有的产生过影响的不同文体的作品，即使对那些敏感的文本也作出了令人诚服

的解说，不论大陆文学作品的题解或者港台文学作品的题解都能坚持公正的价值立场，达到一种新的文学史评说的高度。全书这五大板块并非“各自为政”，前后左右相互联系相互贯通，实际上是以一种问答形式所书写的简化中国现当代文学史，它能引导每位读者带着明确而强烈的“问题意识”去解读或感悟中国现当代文学。

《中国现当代文学500题解》的编写是力求有所突破有所创新的，这主要从观点上、史实上、思路上、论证上、表述上甚至体式上显示出来。总的来看，知识含量大，学术质量好，理论思维新，资料扎实可靠，语言表述准确。具体来说，体现为“六性”：一是实用性，即对学习或喜爱中国现当代文学的校内本专科生、研究生和社会上的知识青年皆有实用价值，凡是读到本书的都能从中获益，或得到新知识或开扩眼界。二是知识性，即对中国现当代文学学科所涵纳的基本知识，在500题的解答中大都能坚坚实实地体现出来，既不空泛笼统又避免了常识性错漏。三是学术性，即它在一定程度上反映出中国现当代文学评论或研究的前沿成果，虽然它不是学术专著却又不是文学常识读物，所以富有丰实的学术含量。四是创新性，它尽管是体现于本书的方方面面，不过这里所说的创新性是指参编者在解题时将自己有新意的思考或学术界的新成果适量地吸纳进去，努力做到新观点有根有据自圆其说。五是科学性，即准确性稳妥性，解题的思路、观点务求出新却又要符合实事求是的思想路线，新范畴、新原理要借用，却是消化后而用之，只有求新与求真、求稳相结合方能确保本书的长效性。六是可读性，即指深入浅出，思路清晰，层次分明，合乎逻辑，表述流畅，尽力杜绝修辞、逻辑、语法、标点上的错漏。

为有效顺利地完成本书的编写，我们是这样做的：

一是在山东教育出版社朱晓晨编审的策划与提议下，约请我担任全书主编，与张学军博士（山东大学文学院教授、博导）、周海波博士（青岛大学文学院副院长、教授）、李钧博士（曲阜师范大学文学院教授）、李宗刚博士（山东师范大学文学院副教授）、贾振勇博士（山东师范大学文学院副教授）联手组成编委会，负责本书的设计、编辑、组织、通稿等工作；参与撰稿者，都是具有中国现当代文学教学实践经验的、已获得高级职称的或者在读博士的高校教师或研究人员。

二是采取先分后合的方式拟订出中国现当代文学的500道题。这500道题按照编写体例的逻辑顺序作了这样的设计：文学通识题50道，朱德发拟；文学运动题50道，李宗刚拟；文学思潮题50道，贾振勇拟；文学流派题50道，张学军拟；现代作家作品题150道，周海波拟；当代作家作品题150道，李钧拟。上述500题依照分工拟出然后交到主编手里，统一审订修改和调整，并召开编委会集思广益讨论，最后把500题确定下来。在命题的过程中，每位出题者撰写一份样稿，与所命题目一起交主编审阅。500题与样稿在编委会通过之后，立即选定撰稿者，并把撰写任务具体落实下去。初稿完

成后交负责通稿的编委手中，编委把所通好的题解书稿交主编，主编进行全书的通稿，然后再由编委会定稿。

三是文责自负（每题后有作者的署名），要求每位撰稿人一丝不苟地把所分的题解写好，即在综合已有教材或研究成果的基础上根据题旨的要求深入思考，抓住要领有条不紊地把问题答准答全，既求实又出新，切忌拼凑或抄袭，引用他人的观点或论析必须加以注释。不论文学思潮流派或者作家作品题都是有待研究的“小论题”，没有自己的独立思考和研究就不能把现有教材或现有成果吸收好、整合好，这就要求撰写者把重要的资料或经典文本重新阅读，以使新观点新思路与扎实的资料或感性的文本融通好。

尽管我们努力了，但由于时间紧迫、才能所限，欲实现本书的设想并不容易，水平参差或行文错漏在所难免，恳请方家读者批评指正。值得感谢的：一是近20年出版的中国现当代文学史教材或文学论著为我们编写工作提供了可贵的参考，这里深表敬意；二是山东教育出版社为我们参编者创造一个深化并革新中国现当代文学教材的良机，提供了一个能为热爱并喜欢中国现当代文学专业的各层次学生和广大读者尽点绵薄之力的平台。

朱德发　草于2007年6月10日

contents

目 录

文学运动

文学思潮

文学流派

文学通识

Wen xue tong shi

Wen xue tong shi

Wen xue tong shi

W e n x u e t o n g s h i

1. 中国古代文学怎样转换为中国现代文学？

中国古代文学转换为中国现代文学，经历了漫长而复杂的过程。如果简略地给予梳理与描写，那这个转换过程明显地呈示出三个历史阶段，即明代中晚期、清朝晚期和五四时期。众所公认五四文学革命完成了古代文学向现代文学的转换，就是说通过五四文学革命，已生成以“白话文学”与“人的文学”为两大标志的现代型文学。这里不妨以“白话文学”与“人的文学”为价值尺度，来考察分析一下古代文学从晚明起是怎样转换为现代文学的。按照胡适的说法，中国文学本身就具有白话与文言的两大传统，明清两代所创作的“《水浒》《红楼》《西游》《儒林外史》一类的小说早已给了我们许多白话教本”，“那些小说是我们的白话老师，是我们的国语模范文”；而五四文学革命不只继承发扬了白话文学传统，并且以白话取代了文言，使白话文学真正成了中国文学的正宗，“把白话建立为一切文学的唯一工具”①。至于“人的文学”的建立比起作为“工具”的白话文学来，就显得漫长而复杂一些。

所谓“人的文学”就是以人为本的人道主义文学。明代中后期伴随着资本主义经济的兴盛，文化精神层面升起了人文主义思潮的曙光。它投射到文学观念上，生成了李贽的以自然人性论为基础的“童心说”，公安派和竟陵派的“性灵说”；它投射到文学创作上，不论剧作《牡丹亭》或者小说《金瓶梅》、“三言二拍”等都受到人道之光的烛照，表现出人文主义的情思，反映出新市民阶层要求个性解放的心声。明清之交中国社会虽然出现了大动荡大换代，但以人为本的人文主义文学传统仍在延续；尤其1840年鸦片战争爆发直至甲午战败维新兴起，中国社会发生了结构性变化，开启了现代化的进程，而西方以人为本的现代文化思潮的猛烈冲击又掀起了晚清文学革新的热潮，将古代文学向现代文学转换推进到第二个历史阶段。以康梁为代表的文化先驱们建构起以“国民”为本位、以“自由”为核心、以“新民”为旨归的现代人学思想；反映到文学变革上，其所形成的“新民”文学观和“人性”文学观都是以人本启蒙思想作为理论基石，在“诗界革命”、“小说界革命”、“文界革命”的创作实践中所体现出的“救亡”与“启蒙”并举的两大主题，初步呈示出人的解放与民族解放互动的现代人文思想意向，为中国文学向现代化转变做出了卓有成效的探索。历史推进到五四时期，以人为本的人道主义文化思潮汹涌腾跃，真正具有现代意义的“人的文学”观念得到确立，它不仅沟通了晚明的以“童心”、“性灵”为关键词的人道文学观，而且超越了晚清以“新民”、“人性”为理念的人本文学观，极其自觉地将“人的文学”观建立于以个人主义为本位的现代人学思想基础之上。伴随着“人的文学”理念的提出，鲁迅以及文学研究会、创造社等一批作家先后创造出一代洋溢着人道主

---

①《中国新文学大系·理论建设集》，第23页，上海：上海良友图书印刷公司，1935。

义思绪的"人的文学"作品，使"救亡"与"启蒙"两大互动主题得到深化，这就从思想内涵上标志着中国文学完成了由古代向现代的转换。

（朱德发）

2. 简述中国现当代文学的生成与世界其他民族文学的关系。

从晚清开始，中国古代文学向现代转型，中国文学开始进入"世界文学"的轨道，而世界其他民族文学与中国现当代文学的关系，既不是同化，也不是合并，乃是中国文学的参照系，为其建构和发展提供了丰富的营养。不仅中国现当代文学自我转换，离不开世界其他民族文学的资助，而且中国现当代文学的成就也为世界各民族文学提供了宝贵的借鉴。世界各民族文学是在相互补充、相互影响、相互渗透中，展现出绚丽多彩的世界文学景观的。中国文学在现代化的过程中，将其他民族文学中的先进因素，作为文学革新的新质，使本民族文学与先进文学相融合、相嫁接，以缔造中国新文学。所以说，中国文学既没有失去固有的血脉，又融入了其他民族文学的新因素；中国现当代文学的生成，是在对世界各民族文学借鉴吸收基础上的文学系统内部的自我调整。

晚清时期，中国文学开始以欧美文学作为参照，同时，又从民族文化中寻求文学转换的思想与精神渊源，试图建构以国民为本位，以自由为灵魂、以启蒙为功能的新型文学，并在文学改良运动中形成了白话文学观、"人性"文学观、"新民"文学观 ，为中国现当代文学的生成进行了探索与尝试；五四文学革命和新文化运动中，"人的文学"观念及其创作实践，借鉴了文艺复兴以来的人文主义理性精神，和非理性主义文化因素，融合了中国古典主义的人文思想基因，从而实现了中国文学由古典向现代的转换；三四十年代兴起的左翼文学或民族解放文学以及自由主义文学的延展，并没有因为抗战的爆发而切断同世界文学的广泛联系；进入 1950 年代，对以苏俄为主的东欧各民族文学的参照、引进、学习、借鉴，是中国文学与世界文学交流的唯一途径；到了六七十年代，极左思潮泛滥，也有一些作家如北岛、顾城、舒婷等接受世界现代主义文学思潮的影响；"文革"之后，社会主义新时期的作家们逐步敞开胸怀，广纳博采，从世界其他民族的各种文学思潮，尤其是先锋文艺思潮及不同文学流派的艺术精神和艺术技巧中吸取营养，将其融入自己的文学创作中，填补了中国文学一度与世界文学隔绝所留下的空白，使新时期文学创作缩短了与世界文学的距离；1990 年代以来，在全球化的历史趋势下，中国文学与世界各民族文学交流与融合，得到了进一步的开放与活跃，作家们在扎根于中华民族文化沃土的基础上，自觉地从世界其他各国文化中汲取营养，在大众文学、先锋文学、后现代文学等众多思潮中，孕育出了姿态各异的文学形态或文学流派。

（马立新）

3. 简述留欧美学生在中国新文学的发生中的作用和贡献。

具有不同国度留学背景的现代知识分子对于中国新文学的发生作出了不同的贡献，共同完成了中国文学由古典向现代的初步转型。就留学生之于中国新文学的发生关系而论，概括地说，可以大致划分为两大方面：留日学生的作用和留欧美学生的作用。在关于中国文学向现代转型的思想认识上，两支留学生队伍都具有共同的趋向，他们无论在日本还是在欧美所接受的都是现代西方的哲学思潮和文艺思潮，都秉持文学进化论的强烈理念。然而，留欧美学生在中国新文学的发生进程中较之留日学生也表现出比较明显的不同的美学诉求和旨趣，从而在中国新文学的发生中作出了独特而重要的贡献。这种贡献主要归结为两个层面：

较之于留日学生所表现出的对于新文学内容方面的激进诉求，留欧美学生更为关注新文学形式方面的现代性改造。胡适提倡“八事”，写出《文学改良刍议》，最重要的一点就是强调国语的文学，强调废除一切古典文学的清规戒律。我们只需把胡适的论文同留日派的周作人的同时期的论文作一比较就会看出。胡适的《论短篇小说》、《谈新诗》、《建设的文学革命论》、《易卜生主义》等，几乎在小说、诗歌、戏剧、语体等各个方面都为新文学的形式变革奠定了理论基础。而周作人同一时期的最有名的论文《人的文学》、《平民文学》、《日本近三十年小说之发达》等则主要是大谈文学思想观念方面的变化，即使介绍日本文学也是着眼于创作思想特点方面。闻一多的诗歌虽没有郭沫若的诗歌有气魄，但似乎给人更雅致的美感。

留欧美学生在中国新文学的发生中所表现出的另一个显著的特点是，他们对于外来现代文艺思想的吸收和借鉴比较保守和谨慎，这与留日学生的开放和激进态度大相径庭。留英的作家，基本上都崇尚浪漫主义文学。身处英国相对保守的文学环境中，他们对于正在崛起的现代艺术大都没有表现出太多的敏感。徐志摩是唯一受过乔伊斯的《尤利西斯》影响的作家，但这种影响仅仅限于对不同标点符号的模仿。他对于曼殊斐儿温情脉脉的小说情有独钟，却对弗吉尼亚·伍尔芙更为敏感地表达着现代人情感的创作置若罔闻。留美的作家们很多受到哈佛大学教授白壁德新人文主义哲学的影响，崇尚新古典主义，因此对五四时期的浪漫主义思想不以为然。这些作家有胡先骕、梅光迪、吴宓以及新月社的梁实秋等。胡适虽然注意到了美国当时崛起的意象派诗歌，并在“八事”中有所体现，但有趣的是他更愿意承认自己的文学革命主张更多地受到了古典大师但丁、乔叟等人关于语体革命思想的影响。这表明，留欧美作家在新文学发生中，对待外来现代文艺思想的吸收是比较保守的。这与留日作家们的情况形成鲜明对照。

（马立新）

4. 简述留日学生在中国新文学的生成中的作用和贡献。

从 1896 年到 1937 年，大批中国学生奔赴日本留学，总数有 5 万之众。这些留学生以日本为中介，引进西方文化，在中国新文学的发生中发挥了重要作用，形成了一道独特的文学风景。概括起来，留日学生对于中国新文学的发生和发展作出了三个方面的巨大贡献：

首先，留日学生是五四文学革命的最重要的力量之一。这支力量以陈独秀为领袖，包括李大钊、钱玄同、周作人、鲁迅等主将，他们以《新青年》为阵地，共同发起了声势浩大的新文化运动，从思想上为五四文学革命的发生扫清了障碍，并点燃了这场革命的导火索。

其次，留日学生以其多元化的现代文学理念和巨大的创作实绩为中国新文学奠定了坚实的基础。其中鲁迅倡导和引领了批判现实主义的文学创作之路，并以成熟的小说文本征服了新文学读者；而郭沫若为首领的创造社则标举起"为艺术而艺术"的浪漫主义文学大旗，为新文学奉献出了里程碑意义的新诗集《女神》。

再次，留日学生是推动中国新文学前进方向的关键性动力。中国新文学初创之时是百花齐放百家争鸣的多元格局，不久就随着中国社会阶级矛盾和民族矛盾的突出而"左"倾化，30 年代以后左翼文学成为新文学的主潮，1950 年代之后新文学更是发展为大一统的"左"倾文学。这与各个时期留日学生所推行的激进的文学理念有直接关系。

相对于欧美留学生，留日学生的新文学创作更加注重内容的社会功能，他们的思想更加激进，这与他们所受到的同时代日本社会文化的影响有密切关系。他们在日本广泛接触欧洲文学，亲身沐浴了日本的欧化运动，受到各种思想、文化文学流派的熏陶，以"改造国民性"为己任，以个性解放为使命，反对压抑人性的中国封建体制。从文学研究会、创造社、莽原社、未名社等团体中都能看到日本文学的影子。他们带回中国的主要不是日本文化，而是经过日本文化精神和文化环境过滤的西方激进文化。

（马立新）

5. 简析苏俄文学对中国现当代文学的影响。

中国现当代文学的发生与发展导源于多方面的内外因素，其中苏俄文学作为一个外部文学生态因素对中国现当代文学产生了持久而深远的影响。这些影响主要表现在三个方面：

第一，苏俄近现代文学促进了中国古典文学向现代文学的嬗变。这一嬗变是从 20 世纪初开始的。较早翻译到中国的俄罗斯小说有普希金的《上尉的女儿》和高尔基的《该隐与阿尔乔姆》等。五四时期，苏俄文学的译介数



量明显增加，普希金、托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫、安德烈耶夫等人的作品纷纷被翻译过来。这些译著对于深入了解苏俄文学的精神和价值，确立中国新文学批判现实主义的创作原则和审美规范起到了重要作用，直接催生出中国现代文学第一代作家，鲁迅、茅盾、叶圣陶等就是其中的主要代表。批判现实主义美学的勃兴是中国文学由古典向现代转换的一个重要标志。

第二，苏联现代无产阶级文学运动，直接引发了中国现代文学史上著名的"革命文学"、"无产阶级文学"和左翼文学运动，开启了文学为政治和意识形态服务的政党文学历史。苏联文学运动中提出的所谓社会主义现实主义的创作原则自 1930 年代之后逐步成为中国现当代文学创作的重要原则。由五四时期多元共存的文学审美取向到 1950 年代一枝独秀的社会主义现实主义美学的嬗变，标志着中国文学从现代过渡到当代阶段，也标志着中国现代文学审美趣味发生重大转变，这一转变从根本上说受到了苏联文学的巨大影响。从此，中国当代文学中诞生了一大批颇具特色的所谓"红色经典"作品，如"十七年"时期的《保卫延安》、《青春之歌》、《红旗谱》、《红日》、《红岩》、《林海雪原》，"文革"时期的八部样板戏等。塑造高大完美的社会主义英雄人物成为这类文学的最高美学理想。

第三，苏俄文学极大影响了中国现当代文学接受群的审美心理。苏俄文学从 1920 年代开始被大量译介到中国，不管是托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、屠格涅夫等人的批判现实主义作品，还是三四十年代，特别是 1950 年代之后的所谓社会主义现实主义作品，都直接培养出一大批具有同样审美趣味的读者。正是这批读者为中国现当代文学的创作提供了肥沃的接收土壤，从而推动了中国现当代文学的发展。

苏俄文学对中国现当代文学的影响如此巨大，除了文学自身的生态运动规律之外，还有极为重要的历史和社会因素。从现代历史看，苏联十月革命采用的激进的马克思主义道路成为很多现代中国知识分子甚感兴趣的一条救国选择。所以，他们在文学上也靠着一种惯性力量自觉不自觉地借鉴苏俄的经验。同时共同的反法西斯战争让中国和苏联结成暂时的同盟，这也使得在同盟中处于强势地位的国家的文学产品随着经济和军事援助一并进入中国，影响到中国人民的精神世界。从政治上看，新中国的执政者在意识形态上与苏联一致，1950 年代中国几乎在一切领域都向苏联学习。文学作为其中的一个部类受到苏联文学的影响也就顺理成章了。

（马立新）

6. 翻译文学对中国现当代文学发生起了哪些主要作用?

中国翻译文学可追溯到 18 世纪，而其兴起则开始于 19 世纪末叶的甲午战争之后。从那时到现在，翻译文学在中国主要经历了五个发展阶段：一是

清末民初时期。此期的主要翻译家有梁启超、严复、林纾、苏曼殊、周桂笙、吴梼等，主要作品有《天演论》、《巴黎茶花女遗事》、《黑奴吁天录》、《块肉余生述》等，他们主要以文言翻译。二是五四至1930年。此期出现了很多文学社团，翻译文学主要是这些文学社团及其期刊和作家译介的。如《新青年》出版过《易卜生专号》，刘半农翻译过很多外国诗歌。文学研究会也十分重视翻译文学，茅盾在主编的《小说月报》上刊登过《俄罗斯文学专号》、《法国文学专号》、《泰戈尔号》、《拜伦号》、《安徒生号》等，郑振铎、冰心等也都参与翻译了很多外国作品。鲁迅领导的未名社翻译了大量东欧和苏联文学。三是左联时期。此期鲁迅、茅盾、瞿秋白、巴金、周扬、冯雪峰、夏衍等人翻译了大量的苏联文学作品和文艺理论著作，如周扬翻译的《安娜·卡列尼娜》、夏衍翻译的高尔基的《母亲》对读者影响深远。四是抗战至1949年。此期的主要翻译家有傅雷、戈宝权、朱生豪、李健吾等。五是新中国成立后。翻译文学在此期特别是80年代之后获得了更大的发展。世界各国各时期的经典作品被大量翻译介绍过来。

从以上五个阶段来看，翻译文学对中国现当代文学的发生发展的影响主要表现在：一是文艺思想方面的影响。最初的翻译文学开拓了中国知识分子的思想视野，作品中浓厚的人文主义思想和所传达的自由、平等、民主、人权等现代理念和现代美学诉求为中国古典文学向现代的转型提供了参照系。特别是对苏俄文学的大量翻译先是在五四文学革命中开启了批判现实主义的传统，随后又为革命文学的兴起和左翼文学的兴盛起了巨大的推动作用。新文学的先驱者们在翻译外国文学的过程中，创造了白话语体，翻译语言在很大程度上消解了中国古典文学语言的正统性，使之现代化。二是艺术形式方面的影响。首先是对构建现代文学体裁起了重要的作用。中国现代话剧、现代散文、现代诗歌、现代小说等都是在翻译文学的基础上完成自己的体裁构建的。鲁迅之所以能完成现代小说的试验，与他大量翻译批判现实主义作品有很大关系。其次是对叙事结构和技巧的现代化影响。翻译文学在叙事结构上广泛采用限制性视角和倒叙模式，在叙事技巧上多运用肖像描写和心理描写，在人物形象上多关注有各种缺陷的普通人，带给现当代文学作家以巨大启示和深远影响。三是文学语言方面的影响。翻译文学为现当代文学提供了非常丰富的新词汇、新语法结构和新思维模式，在一定程度上使现当代文学的味道“欧化”了，更重要的是极大地丰富了现当代文学的话语，更有利于传达现代人的复杂思想情感。

（马立新）

7. 简析新式教育对中国现代文学发生所起的作用。

所谓新式教育就是指清末民初所采用的世界通行的现代大学、现代中小学和现代出国留学教育体制和教育模式。新式教育是中国现当代文学发



生的一个必要环节。

首先，新式教育中的出国留学制度培养了一大批具有现代西方思想，并掌握了现代西方先进科学文化的中国现代知识分子。正是从这批人中分化出致力于中国文学由古典向现代转型的积极倡导者和切身实践者。这些人中有陈独秀、胡适、李大钊、鲁迅、周作人、钱玄同等。如果没有这些掌握了现代教育文化的先觉者们的大力鼓吹和积极践行，以及他们与保古派或复古派的论战和斗争，中国新文学的发生是不可想象的。

新式教育培养起了以白话文为阅读、学习、写作和科学活动武器的现代中国知识分子，其中诞生了运用白话文从事文学创作活动的文学主体。像巴金、老舍、曹禺等中国现当代文学作家，就直接得益于新式教育。

新式教育培养的第三代学生，作为中国现代文学的接受主体，是新文学之所以能够迅速从文化市场上或文化受众上取代旧文学的重要原因之一："他们所接受的教育和第二代学生相比，已经有了根本性的差异，他们是顺承着晚清新政和中华民国政体确立后成长起来的，这就使他们比第二代学生带有更为深刻的西学知识背景。特别是西学中民主、自由、博爱和个性等话语的认同。他们从某种程度上构成了五四文学的接受主体，成为五四文学磅礴汹涌大潮的主要动因。"①

新式教育给受教育者带来了新的思维模式，改造了人们的审美心理机制，推动了中国文学从整体上由古典向现代的根本转型以及现代文学的多次转化。

可以说，新式教育所培养出的现代知识分子对中国现当代文学的建构及发展产生了巨大的作用，新式教育是中国现当代文学的催生剂和驱动力。

（马立新）

8. 如何理解中国现当代文学的民族化特征?

中国现当代文学的民族化问题的难点，是处理好现代化过程中保持民族特色和吸收、借鉴外来文化的关系。中国现当代文学是在新的历史条件下，利用文学的动态机制进行自我调节，在保持相对稳定的民族性的同时，接受并消化域外文学异民族性的因素而产生新的裂变，并由此转化为新层次上的民族化特征。因此现当代文学的民族化绝不是一成不变的，它的本质意义在于强调文学的发展必须扎根于民族生活土壤，在借鉴域外文学的过程中，既要积极继承弘扬民族文学的优秀传统，又要剔除域外文学中固有的不适合本民族的风格情调和审美意识，在新层次上铸造有中国特色的民族新文学。

中国现当代文学的民族化特征主要有以下表现：第一，中国现当代文学

---

① 李宗刚:《新式教育与五四文学的发生》,39页,济南:齐鲁书社,2006。

着力批判国民的劣根性，开掘民族善美特点，使民族性达到新高度，如鲁迅一系列小说中塑造的农民和知识分子两大类形象就非常具有民族典型性，老舍笔下的骆驼祥子等人物形象也具有鲜明的民族特征。第二，中国现当代文学在对具有中国特色的乡土人情的反映上达到了相当的民族化程度，如以老舍为代表的京味小说对老北京文化的生动摹写，沈从文对湘西风土人情的精准刻画，以赵树理为代表的所谓山药蛋派对晋中地区风土人情的反映，《烈火金刚》、《敌后武工队》等对冀中地区人民抗敌斗争生活的反映等，都是中国现当代文学在民族化方面取得的重要成果。第三，中国现当代文学中的少数民族文学创作和民间文学创作也在民族化方面取得很多成果。阿来的《尘埃落定》、霍达的《穆斯林的葬礼》等获奖作品就是突出代表。在民间文学方面，《格萨尔》、《江格尔》和《玛纳斯》三大民间史诗的发掘和整理为中国文学的民族化增添了新的美学内容。

世界文学思潮的涌入惊醒了民族意识，更新了人们对新文学的认识，影响到文学观念、表现手法和表达技巧的新变，出现了启蒙文学、革命文学、大众文学和先锋文学、后现代等文化思潮及其孕育出的文学形态或文学流派，中国现当代文学对异质文化的引入及其对民族文学传统的丰富和改造，将在民族化与世界化相互变奏的制导性传统中得到进一步弘扬和完善。

（马立新）

9. 如何理解中国现当代文学与地域文化的关系？

所谓地域文化是指在长期的社会和历史发展进程中，在某一特定的地理区域中，由当地族群自然形成和创造的，反映当地族群人文特征和风土人情的特色文化。地域文化对中国现当代文学的影响是综合性的，决不仅是地形、气候等自然条件的影响，也包括历史的、人文的种种因素，如特定的历史沿革、民族关系、人口迁徙、教育状况、风俗民情、语言乡音等方面。中国现当代文学与地域文化关系的研究，涉及历史学、文化学、民俗学、宗教学、人文地理学、社会心理学等多种领域。地域文化的自然和人文景观是民族化的重要标志，是文学作品富有文化氛围、超越时代局限的一个重要因素。

对于中国现当代文学来说，地域文化的影响非常深刻。地域文化不仅影响了作家的认知态度、审美选择、创作倾向，还影响了作家的性格气质、审美情趣、艺术思维方式和作品的思想内容、艺术风格、表现手法等；并且地域文化也孕育出了特定的文学流派和作家群体，如海派、东北作家群、山药蛋派、京味小说等。具体来讲，如沈从文的湘西系列小说、老舍的北京故事、赵树理的山西农村小说等，这些具有鲜明特色的作品之所以成就卓然，绝不仅仅因为主题提炼、题材选择和技巧运用的独特性，还因为那独特的本土之性（湘西的青山绿水、北京的逼仄胡同、山西的厚厚黄土）中孕育了独特个性（如湘西人的坦荡、北京人的淳朴知足、山西人的幽默精明等）。独特的地域

文化孕育了神采各异的民风民俗，不同的民风民俗又导致了不同的文风。如湖南乡土文学就受到湘楚文化的影响。

地域文化与文学的关系十分复杂，在绚丽多彩的地域文化和文学创作之中，可以发现中华民族多元文化的深远影响。独特的风俗人情、独特的方言对于文学营造氛围、塑造人物特性、传达地域文化的独特韵味，常常具有不可低估的意义。

（马立新）

10. 怎样描绘中国现当代文学的地理版图？

中国现当代文学的地理版图是一个历史的概念，是一个动态的过程。伴随着中国现代社会革命和历史的进程，中国现当代文学的地理版图先后发生过五次比较大的调整。五四文学革命标志着中国现代文学的生成，这是中国现代文学地理版图的第一次构建。此时的地理版图可以划分为大陆板块和台港澳板块。原则上讲，五四文学革命只是大陆板块上发生的重大文学事件，因为此时的台港澳均隶属于外国占领下的殖民地，殖民地与大陆不同的政治环境造成了中国现代文学地理版图上的首次分化。抗日战争爆发后，日军的侵略和占领改变了既有的文学地理版图，形成了由沦陷区、国统区和解放区组成的新的地理板块。此时的台港澳全部被日军占领，因此与被日军占领下的大陆地区一并构成了沦陷区板块，沦陷区从性质上讲也属于殖民地。解放区板块是中共控制区域的文学格局，国统区板块是国民党控制区域的文学格局。不同的政治背景让三大板块的文学情势呈现出不同的意识形态特征。随着抗战胜利，中国现代文学地理版图再次变动，形成了港澳板块、解放区板块和国统区板块。香港和澳门重新由英国人和葡萄牙人治理，但其殖民地性质未变。但此时日军长期占领下的台湾被国民政府收回，成为国统区的一部分。新中国成立，标志着中国当代文学的开始。当代文学是以一个新的地理版图格局出现的，它包括大陆板块、台湾板块和港澳板块三个不同的政治文化实体。这一文学格局维持的时间最长，直到1990年代末随着香港和澳门相继回归祖国。但由于在这两个地方实行一国两制的基本政策，港澳板块实际上还是一个相对独立的政治文化实体。以上是对中国现当代文学地理版图演变的简单描述。需要说明的是，上述地理板块的分合划分不是一个简单的纯粹地理概念，主要依据了对文学的发生发展影响甚大的社会和政治因素。港澳长期处于殖民地状态，由此造成了这一板块上以市场为本位的通俗文学的盛行，这一特点显然受到殖民国资本主义文化的深刻影响。国民党统治区域，无论在大陆还是台湾基本上维持了中国现当代文学多元发展的局面，而中共治理下的解放区和大陆板块在很长时期内都是遵循着文艺为政治服务这一基本理念而发展的，这就造成了文学上的相对单一化局面，直到1980年代实现改革开放政策后，这一

局面才被突破。

（马立新）

11. 如何认识“中国近代文学”？

关于观念形态或学科范畴的中国近代文学的时限划分多有争议，主要的见解有：一、时间上从1840年鸦片战争始到1949年新中国成立止，将“近代”与“现代”合而为一，称这阶段的文学为“中国近代文学”；二、近代文学应与现代文学分开，以梁启超1902年发表的《论小说与群治之关系》为界标，到1919年发生的五四反帝爱国运动为终点，这一区段的文学是“中国近代文学”；三、较为一致的看法是，从1840年鸦片战争开始至1919年五四运动爆发，这个历史阶段的文学应是“中国近代文学”。其理由是，1840年的鸦片战争使中国社会逐步沦为半封建半殖民地，因此“启蒙”与“救亡”这两大紧迫的任务便摆在中国人的面前，并直接影响了近代文学观念与文本创作的新变，龚自珍、魏源等早期启蒙思想家对正统文学观念已表现出批判姿态，开始有意识地借鉴西方文艺观念，及至戊戌维新既提倡“新民”文学观又提出人性文学观也主张白话文；特别是这个时期的诗歌创作表现出强烈的忧国忧民的忧患意识和抗敌卫国的壮烈牺牲精神，在审美意识上突破了“温柔敦厚”的崇尚“中和”美的诗教传统。之所以把中国近代文学的下限确定为五四运动，不只是因为社会性质有了新的变化，主要因为文学观念有了整体性的更新，如果说“五四”前的文学观念或文学创作带有半新半旧或新旧并陈的特点，具有明显的过渡性特征；那么五四文学革命所倡导的“人的文学”、“平民文学”、“为人生文学”或“生命文学”、“为艺术的文学”甚至“白话文学”等文学观念，则都表现出全新的特点，是地道的现代性文学观，与近代文学观有了显著差异，可见以“五四”为界碑把“近代文学”与“现代文学”区别开来是有一定根据的。

有的研究者从观念流变的角度将中国近代文学发展划分为三个阶段，有助于我们认识近代文学的演化轨迹。1840年鸦片战争至1894年甲午战争为第一阶段，这是正统文学观的延续和新的文学观的萌生期。虽然此期间中国文学创作仍受“文以载道”、“温柔敦厚”正统文学观的制导，但是西方列强的入侵所裹挟的新思潮却与中国的经世致用思想发生了对接，使中国文学由传统的“载道”工具或个人消遣游戏走向面对现实社会或救亡图存，文学审美的悲剧意识也逐渐增强。1895年甲午战争失败至1905年同盟会成立，这是近代文学观念的昌盛期。文学所要承担的“开民智”、“新民德”的思想启蒙任务，给正统文学观念以全面冲击，真正具有近代性的新文学观念得以诞生，传统的杂文学体系开始解体，新的纯文学体系逐步确立。1905年同盟会成立至1919年五四运动爆发，这是近代文学观念的发展和蜕变期。从此中国文学观念“便逐步走过了近代之‘桥’而终于迎来了一个崭新的文

学时代"①。

（朱德发）

12. 如何认识"中国现代文学"？

"中国现代文学"作为一个新学科，它建于新中国成立之初，当时称为"中国新文学"，后来又曰"中国现代文学"。1950 年 5 月，中华人民共和国教育部发布了《高等学校文法两学院各系课程草案》，其中规定开设中国新文学史课程，并对这门课的内容提出了原则要求："运用新观点，新方法，讲述自五四时代到现在的中国新文学的发展史，着重在各阶段的文艺思想斗争和其发展状况，以及散文、诗歌、戏剧、小说等著名作家和作品的评述。"随后教育部所组织的文法学院各系课程改革小组中的中国语文系小组，拟定了中文系各门课程的教学大纲，而"中国新文学史"一门课的教学大纲的草拟工作，则由老舍、蔡仪、王瑶、李何林担任，经过对草拟的大纲讨论后责成李何林略加修改便通过了，这就产生了《〈中国新文学史〉教学大纲》（初稿），为建国后这门课建构了基本框架。② 通过几代学人的教学实践与科研实践，中国现代文学学科得到了充实和发展，一度成为人文社科各学科中的一门显学，但随着时间的推移也暴露出不少局限。

其实，所谓"中国现代文学"，从时间维度来说，它以 1917 年胡适发表的《文学改良刍议》、陈独秀发表的《文学革命论》为标志，直到 1949 年 7 月全国第一次文代会的召开为止，这一历史区间的新文学则称为中国现代文学；但是就其性质来说，中国现代文学是有别于古代文学的现代型的文学，标志着中国文学真正走上了现代化的道路，以五四文学为起点开始了中国文学现代化的艰难曲折的历程。经过 30 多年的从文学革命到革命文学、从左翼文学到抗战文学的演变，虽然中国文学现代化的程度不能估计太高，但其现代性却在文学运动形态、文学理论形态与文学创作形态上明显地显示出来。不论五四文学运动、左翼文学运动、抗战文学运动甚至工农兵文学运动，都是为了推动中国文学实现现代化，尽管它们所起到的作用大小不同，所产生的效应正负有别，但却为中国文学现代化作出了积极探索。文学现代化最内在的涵义是文学观念的现代性，也就是现代意识在文学思想上的显现，从五四文学革命到抗战文学的理论形态多姿多彩，但大多数的文学主张、思想见解、批评标准和美学意识都是现代性的文学观念。与现代性文学观念相联系的各种体裁的文学作品，从内容到形式到风格，都显示出五彩缤纷的现代性色调。从这一特定意义上说，作为中国现代文学学科范畴的各种文学样态应是现代性的文学。

（朱德发）

---

① 赵利民：《中国近代文学观念研究》，79～80 页，济南：山东文艺出版社，1999。

② 黄修己：《中国新文学编纂史》，127 页，北京：北京大学出版社，1995。

13. 如何认识“中国当代文学”?

1950年代后期，以《新民主主义论》为依据，将中国新文学的历史分为两个时期：1919年至1949年为“中国现代文学”，这是新民主主义性质的文学；1949年以后的文学则为“中国当代文学”，它区别于现代文学的根本点在于其“社会主义性质”。对此区别，周扬在1950年代初发表的《发扬“五四”文学革命的战斗传统》中作了这样的表述：“‘五四’以来的新文艺从一开始就是向着社会主义现实主义发展的，这是指它的整个发展的趋向而言”；而“一九四二年毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》及其在文艺上所引起的变革，是‘五四’文学革命在新的历史条件下的继续和发展”①。这不仅指明了“当代文学”是在《讲话》指引下向着文学运动的新阶段发展，而且也昭示出这“新阶段”的文学形态必然是社会主义性质的“当代文学”。建国十周年之际出版了名为“当代文学”或“新中国文学”的文学史，并提出一套“当代文学”的编史模式，即“把新文学的发展过程描述为无产阶级文艺由产生、发展到获得自己‘新质’的过程，贯穿于这一过程中的基本线索是两条路线的斗争（即无产阶级文艺路线和资产阶级文艺路线斗争）”②。山东大学中文系编写的《中国当代文学史》（山东人民出版社1960年）、华中师范学院中文系编写的《中国当代文学史稿》（科学出版社1962年）、中国社会科学院文学研究所编写的《十年来的新中国文学》（作家出版社1963年），大都采用了此种编史模式。

“文革”结束后，伴随着“思想解放潮流”和文学艺术界的“拨乱反正”，高校开始了学科重建工作，五六十年代的当代文学编史模式被赋予了“重写文学史”的新涵义。1978年教育部制定的“高等院校中文专业现代文学教学大纲”，规定了“当代文学”作为学科分支独立设课，于是多部中国当代文学史问世。中国当代文学的学科建制并非只是对五六十年代的“当代文学”的复原，而是在社会和思想转型期对“当代文学”的“重建”，不仅“当代文学”的性质发生了新变，“十七年”时期那些处于“边缘”或“非主流”位置的文艺观念与文学作品渐次成为“主流”；而且80年代以后的被称为“当代文学”的新时期文学已与1950—1970年代的“当代文学”发生了裂变，重建了一种有别于“文革”及其以前“革命文学”的多元的文学景观，致使“中国当代文学”的编史模式也发生了多次改写或调整。

（朱德发）

---

① 周扬：《发扬“五四”文学革命的战斗传统》，载《人民文学》1954年5月号。

② 贺桂梅：《人文学的想象力》，57页，开封：河南大学出版社，2005。

14. 如何认识"20世纪中国文学"?

"20世纪中国文学"既是重构的学科观念,又是更新的文学史观。从学科重构来看,它冲破了新民主主义革命的时限,将资产阶级改良主义、旧民主主义和新民主主义这三个政治历史时期的障壁打通,使习称的近代文学、现代文学与当代文学连成一个整体,这基本上切合中国新文学的演变轨迹和发展规律,体现出研究者突破和创新的愿望以及学科自身发展的一种趋向。从文学史观念更新来说,它突破了《新民主主义论》的理论规范,并对这种文学史观的基本内涵作了这样的阐述:20世纪中国文学是"走向'世界文学'的中国文学;以'改造民族的灵魂'为总主题的文学;以'悲凉'为基本核心的现代美感特征;由文学语言结构表现出来的艺术思维的现代化进程;最后,由这一概念涉及的文学史研究的方法论问题"①。这五点概括着重从主题、风格和思维诸角度来揭示20世纪中国文学的现代性特征,特别突出了以"改造民族的灵魂"为总主题的启蒙文学。这种学科意识和文学史观,有助于完整地把握中国现代文学的基本态势和总体特征,有助于探讨20世纪中国文学现代化的复杂过程,有助于从世界文学格局中考察20世纪中国文学与全球其他各民族文学的联系,有助于从思维现代化的深层次勘探20世纪中国文学的艺术规律。然而这一学科构想的局限性也是显而易见的:中国文学的现代化是个艰难曲折的漫长过程,决不会因世纪的完结而终止它的发展,故以"20世纪中国文学"来概括并不能科学地揭示中国新文学的整体艺术风貌和完整发展规律以及持续延伸的流变轨迹。况且"20世纪中国文学"是个限定性的时空观念,在这个历史空间里中国文学的形态是异彩纷呈的,以"改造民族的灵魂"为总主题的启蒙文学从纵向上不能贯穿20世纪中国文学全过程,从横向上也不能涵盖20世纪中国所有形态的文学。特别从理论上对20世纪中国文学现代性特征如启蒙性、悲剧性的概括,不只是把20世纪中国传统型的大众型的民族型的文学排斥在外,港台文学也不在视野之中,延安文学、十七年文学更是被拒之门外。不过这些局限性并没有遮蔽"20世纪中国文学"学科意识与文学史观的先进性、开拓性和创新性、实践性的品格,所以赢得学术界不少学者的认同,并将其付诸文学史研究与书写的实践,问世了一批"20世纪中国文学史"、"20世纪中国文学思潮史"、"20世纪中国文学流派史"、"20世纪中国小说史"等研究成果,尽管它们的总体学术水平不能估价过高,但毕竟同以前的《中国现代文学史》相比有所突破,有所前进。

"百年中国文学"作为一个学科概念,实质上是"20世纪中国文学"的另一种命名和说法,没有根本性的区别;有所不同的则是它与"20世纪中国文

① 黄子平等:《论"二十世纪中国文学"》,载《文学评论》1985年第5期。

学”概念的外延相比显得模糊不清，当然通晓中国文学历史与现状的学人不用思考就能判明百年中国文学的时限，而一般的读者或不甚了解中国文学实况的学者却很难弄清百年中国文学的起讫时间。不过“百年中国文学”的学科意识和文学史观，同样富有对中国现代文学史范式与理念的突围和超越意义。

（朱德发）

15. 如何认识“现代中国文学”？

“现代中国文学”与“中国现代文学”是两个内涵与外延不同的学科范畴。前者在学界曾有人提出，但作为一个学科范畴正式命名并对其做出较系统界说的却是发表于 2002 年第 2 期《福建论坛》上的专论《重建“现代中国文学史”学科意识》①。从时空来说，“中国现代文学”主要指涉的是 1917 年至 1949 年这个历史区间的中国新文学，也是从时间维度、社会层面所认定的中国现代性文学。然而，研究实践或教学实践却反复证明，“中国现代文学”作为一个特定学科的局限性必须冲破，而且已经冲破。“现代中国文学”作为一个新学科范畴，与“20 世纪中国文学”或“百年中国文学”学科概念相比，至少有两点优长：

其一，“上可封顶下不封底”。即“现代中国文学”的开端是与中国社会现代化同时起步的，应追溯到甲午之战与戊戌变法。彼时中国社会结构的各个层面呈现出向现代转型的征兆，昭示着中国社会现代化的开始。从此，我国社会的现代化的历史过程显得异常艰难、曲折而漫长。如果说古代中国历史在时空维度上已构成了长度、宽度和厚度相当均衡的完整形态，那么现代中国跨进现代化征程截止到目前只能算作不健全的进行态，故而“上可封顶”即与古代衔接，“下不封底”即现代化来日方长。伴随着中国社会形态遵循着不同现代性方案探寻并实现现代化这个“上可封顶下不封底”的历史过程，必然地内在地在文化上出现了思想风貌同中有异或异中有同的灵魂王国，在文学上生成了审美色调异彩纷呈的情感王国。这种以现代国家观念建构的“现代中国文学”学科，在形态上便收编了以往用近代、现代、当代对现代中国文学完整系统的机械的人为的分割，在内涵上溶解整合了异质同构的社会意识、文化意识和审美意识，致使此学科既具有历史逻辑与思想逻辑严密的完整性又具有相当长度的历史延展性。

其二，多元并存，平等相待。“现代中国文学”是在 21 世纪之始的学术欲望驱使下所进行的体系性建构的设计，作为一个人文学科，从横向上它涵纳了中国不同民族不同地区的多样系统多种样态的文学，从纵向上肇始于晚清文学变革而下限则是伴随着国家现代化的步伐向前延伸。这样一个巨大

① 朱德发：《福建论坛》（人文社会科学版），载 2002 年第 2 期。

的纵横交错的多元多维的文学时空，虽然并不是个和谐共处的文学世界，不同文学系统不同文学样态之间充满了矛盾，文学系统和文学样态本身也充满了冲突，但是它们却并存于现代中国这个宏阔而深邃的生态环境之中，既以中外文学又以古今文化作为其价值坐标和思想资源，新文学的生成与发展尚且与古今中外文学存有广泛的联系，就是通俗文学、台港文学、传统体式文学甚至少数民族文学、民间文学的生成演变也是以古今中外文化作为源头活水的，致使"现代中国文学"这座宝库，构成了多维度多层次的丰富多彩而又深邃幽远的审美文化时空。但是作为研究主体穿越现代中国文学时空，面对每个维度或层面的文学却要平等相待，即把各种形态的文学或各个维面的文学纳入研究视野都要以统一的价值尺度予以评说和解读，不要喜"新"厌"旧"，也不要厚此薄彼，持一种公正公平的立场为宜。

（朱德发）

16. 怎样理解中国新文学?

中国新文学是在与中国传统文学或旧文学的对抗而又互通的过程中发生发展的。从晚清经"五四"直至世纪之交，无论哪一次文学改良、文学革命或者文学革新、文学复兴，都是在认同继承或批判否定中生产出新文学。虽然"新文学"作为一个概念最先由谁于何时何地提出，难以详考，但是它在五四文学革命倡导期却被广泛运用，或把"新文学"作为口号提倡或将"新文学"作为文章的命名。1916 年胡适写的文学革命"誓诗"《沁园春》，发出了"为大中华，造新文学"的号召；直接在文章标题使用"新文学"概念的就更多了，如钱玄同的《新文学与今韵问题》（1917），任鸿隽、胡适、钱玄同的《新文学问题与讨论》（1918 年），沈玄庐的《新旧文学一个大战场》（1918），周作人的《新文学的要求》（1920），沈雁冰的《新文学研究者的责任与努力》（1921）等。在新文学的评论、研究甚至教学实践中，"新文学"概念也得到认可与运用。1929 年春季朱自清在清华大学开设"中国新文学史"课程，编写了《中国新文学研究纲要》，1932 年周作人在北平辅仁大学讲演《中国新文学源流》，1933 年王哲甫出版了《中国新文学运动史》，1934 年伍启元出版了《中国新文学运动概观》，1935 年王丰园出版了《中国新文学运动述评》，1936 年吴文祺出版了《新文学概要》，1935 年赵家璧主编了十卷本《中国新文学大系》，胡适并指出中国新文学的根本特质是"白话文学"与"人的文学"。1940 年毛泽东发表的《新民主主义论》指出，作为新民主主义文化重要一翼的新文学是"民族的科学的大众的文化"；据此周扬便为延安鲁迅艺术文学院开设的"中国文艺运动"课程编写了《新文学运动史讲义提纲》。

但是中国新文学作为真正的法定学科范畴却始于 1950 年。是年 5 月，中华人民共和国教育部颁发了《高等学校文法两院各系课程草案》，其中明确规定开设中国新文学史课程，并据此制定了《〈中国新文学史〉教学大纲》，

随后编写出版了王瑶的《中国新文学史稿》、蔡仪的《中国新文学讲话》、张毕来的《新文学史纲》、刘绶松的《中国新文学史初稿》等。大约在1950年代中期以前有关新文学研究的史论著作和作品集，除个别以“现代文学”命名外，皆使用“新文学”名称；但从1950年代后期开始“新文学”作为学科范畴迅速就被“现代文学”所取代，并出现了一批以“现代文学史”命名的著作，如孙中田等的《中国现代文学史》(1957)、复旦大学中文系学生版的《中国现代文学史》(1959)、吉林大学中文系编写组的《中国现代文学史》(1959)、中国人民大学中文系现代文学组编的《中国现代文学史》(1961)等。这里，它们将中国“新文学”的历史截为两段是有明确意图的，即1919年至1949年的新文学被称为“现代文学”，因为它的性质是新民主主义的文学；1949年以后的新文学被称为“当代文学”，因为它是社会主义性质的文学。然而，到了1980年代通过“拨乱反正”对中国新文学的反思，上述为新文学所用的政治性判断已逐步解构了，“新文学”概念被赋予新的涵义后仍在沿用着。

(朱德发)

17. 怎样理解现代中国的通俗文学?

现代中国的通俗文学是指20世纪初中国进入现代社会以来，随着上海等大都市工商经济发展，社会市民阶层开始形成，面向广大市民，以反映社会大众审美趣味为核心，在继承中国古典通俗文学传统的基础上，积极借鉴现代西方通俗文学的创作经验形成的，以通俗性、趣味性、娱乐性、商业性为主要特征的一类文学形态。

通俗文学始终是中国现当代文学中的一支显赫的力量，在社会大众中具有巨大的影响。历史地看，现代通俗文学是在古典通俗文学的基础上继续向前发展的。明清盛行的白话小说到了现代社会已经相当成熟，具有了广泛的社会基础。所以，现代通俗文学并不像现代非通俗文学那样有一个明显的发生期。正当所谓的新文学在与旧文学激烈对抗中艰难出世的时候，通俗文学已经在上海等大都市中大行其道。以徐枕亚、包天笑、周瘦鹃、张恨水为代表的所谓鸳鸯蝴蝶派作家们创造了现代通俗文学的第一个繁荣局面。他们创作的《玉梨魂》、《啼笑因缘》、《金粉世家》等都是当时最受读者欢迎的畅销书。1930、1940年代是现代通俗小说发展的第二个阶段。这个阶段通俗文学获得了新的发展。张恨水的创作继续突飞猛进，如抗战题材的《桃花巷》、《游击队》、《大江东去》等，讽刺题材的《八十一梦》、《疯狂》、《魍魉世界》、《五子登科》、《纸醉金迷》等，历史题材的《水浒新传》、《秦淮世家》等。1980年代之后，通俗文学进入了一个多元发展的新阶段。首先是港台的金庸、古龙、梁羽生的新武侠小说风靡全国，然后是琼瑶、亦舒等港台女作家的言情小说大行其道；1990年代以降大陆通俗文学也开始活跃起来，如唐浩明、二月河等人创作的历史小说《曾国藩》、《康熙大帝》、《雍正王朝》，海岩

创作的公安加言情小说，王朔的“痞子文学”等都是影响较大的当代通俗文学作品。

（马立新）

18. 怎样理解现代中国的少数民族文学？

所谓现代中国的少数民族文学主要是指中国从辛亥革命推翻帝制建立民主共和体制以来，在新的社会条件下，由少数民族出身的作者创作的文学，包括民间创作和作家创作两大范畴。相对于古代社会，现代社会更加强调各民族之间的平等权利，这样就促进了各民族特别是少数民族文化的传承和发展。由此在现代中国文学大系中历史性地成长出一支不断壮大的相对独立的少数民族文学力量。尽管由于种种原因，现代中国的少数民族文学从质量和数量上还不能超越汉族文学，但在短短百年的时间内依然涌现出一大批优秀的少数民族作家，如满族作家老舍、舒群、端木蕻良、马加、李辉英、金剑啸等，苗族作家沈从文，蒙古族作家萧乾、纳·赛音朝克图、仁钦浩日勒，回族作家张承志、沙蕾、木斧、马瑞麟、穆青等，维吾尔族作家阿·维吾尔、黎·穆塔里夫等，哈萨克族作家唐加勒克，壮族作家陆地、华山、韦杰三，白族作家马子华、马曜，藏族作家扎西达娃等，其中老舍、沈从文不仅是少数民族作家中的杰出代表，而且是具有世界影响的作家，他们以自己的杰出创作为现代中国文学大厦的构建作出了巨大的贡献。少数民族文学尽管风格各异，千差万别，但总的来说，仍具有以下几个突出的特点：

第一，现代中国的少数民族文学一开始就具有强烈的政治倾向和战斗精神，与普罗文学具有天然的精神联系。现代少数民族作家的大多数都亲身参加了反帝反封建、争取民主自由的正义斗争，他们的文学创作多数是对这种斗争生活的反映。如韦杰三、马加、李辉英、金剑啸、陆地、华山、阿·维吾尔、黎·穆塔里夫、穆青等都在战火硝烟的环境中创作出了震撼人心、催人奋进的作品，具有鲜明的时代特征，也表现了一定的局限性。

第二，现代少数民族文学普遍地表现了对祖国、对故乡风土人情热爱的深情，对各民族大团结的赞颂和对本民族历史命运的深沉思考和深切关注。现代少数民族文学在题材内容上表现出了不同作家之间的差异性。一部分作家长期生活在汉族人民居住集中的地区，写出了当地人民的生活和斗争；但大多数作家都专注于本民族的文化传统和风土人情，因此他们的作品具有浓郁的民族特色，如沈从文笔下的湘西苗族、土家族的生活命运，老舍作品中的京腔京味和旗人特有的风土人情，马子华描写的滇南少数民族的生活和悲剧等，都以鲜明的民族风格和地域特色而在现代中国文学史上独放异彩。

第三，现代少数民族文学的艺术土壤主要是本民族的民间文学和古典文学，这是其特有的民族特色的根源所在。如现代少数民族诗歌就大量地

吸收、借鉴和改造了各少数民族特有的民间诗歌形式和审美趣味。现代少数民族小说则十分注重对一些少数民族民间故事的叙事情节的吸纳。

第四，现代少数民族文学的大发展主要是在建国十七年时期和改革开放后的新时期获得的。前期主要是诗歌方面的成就突出，后期尤以小说创作上的成就为主，并涌现出李准、霍达、张承志、阿来等重要作家，他们的作品多次获得国家级大奖。

（马立新）

19. 怎样理解现代中国的民间文学？

所谓民间文学是指以集体创作方式，采用口头语言，主要针对大众欣赏趣味而作，且以民间口头自主流传为主要传播方式的文学形态。其主要形态有神话、传说、民间故事、史诗、叙事诗、民间歌谣、谚语、谜语、说唱文学等。民间文学一般都具有口头性、集体性、变异性和传承性的特点。

民间文学是现代中国文学的一支重要力量，是与职业作家的创作和谐共存的一类，现代中国的民间文学较之古代民间文学有了一些新的特点：一是生存空间更大，越来越多地受到了现代社会的重视，继承、发掘、整理和创新工作有了进展；二是通过各种现代传播媒介实现了更大范围的跨媒体传播，社会影响更大更广更远了。

现代中国的民间文学在五四文学革命时期就获得了新文学工作者的重视。胡适、刘半农、郑振铎、周作人等于1920年率先在北京大学成立了民间诗歌研究会，并发起了一次规模很大的民间诗歌采集活动。鲁迅等现代文学先驱对民间文学的发掘和整理工作也非常重视。尤其以毛泽东为首的共产党人基于政治革命的需要，在40年代提出了文艺的工农兵方向，极大促进了民间文学的发展。当时发起的陕北民歌采集活动获得了很大成绩。

新中国成立后，民间文学获得了新的发展机遇。1950年代在全国开展了大规模的民间文学采集发掘和整理工作。基于政治形势需要，搜集整理了一些革命题材的民间文学，如歌颂红军的民歌、故事和传说，反映土改阶级斗争的故事等；还出版了《纳西族的歌》、《白族民间传说故事选》、《梁祝故事说唱集》、《孟姜女万里寻夫集》等作品。1960年代一个重要的成绩是新民歌的搜集，出版了《红旗歌谣》等近千册民歌；第二个成就是搜集了大量革命传说故事和新故事，如关于捻军、方腊、大巴山红军、东北抗日联军的故事传说等；少数民族民间文学的发掘整理工作取得了重要成就，突出表现在青海整理了《格萨尔》，云南整理出版了《阿诗玛》，新疆整理出版了《玛纳斯》、《江格尔》等影响世界的英雄史诗。“文革”时期民间文学的发掘整理基本上停顿。

新时期以来，民间文学发掘整理工作在全面恢复的基础上，获得了巨大的发展。全国各地都恢复了民间文学研究机构，并且创办了大量的民间文

学期刊，发表了大量的新挖掘整理出来的民间文学作品。最突出的成就是围绕着文化部等提出编纂的《中国民间故事集成》、《中国民间诗歌集成》、《中国民间谚语集成》而取得的。

（马立新）

20. 怎样理解现代中国的"旧体"文学？

所谓旧体文学指的就是采用古典文学体式写作的文学样态。旧体文学始终是五四以来中国文学的组成部分，它以与新文学潜在性地对抗的形态而存在。五四时期，仅就文学作品的数量和从事旧体文学创作的人数来说，旧体文学是相当可观的，如鲁迅、周作人、胡适、郭沫若、郁达夫等，他们的创作除了引人注目的"新文学"以外，同时还创作了大量的旧体文学。

旧体文学是对传统文学的继承和发扬。经过新文学革命，旧体文学的创作实绩和势力大大削弱。新教育体制的推行和白话文运动使新生代知识分子的文言功底和素养大大降低，旧体文学的生存空间日趋缩减。旧体文学的创作也就仅仅限于三类作者：一是生在旧文学时代的知识分子，他们具有深厚的旧学渊源，对新文学既不熟悉，也不热衷，他们的创作依然是沿用旧体样式，如著名的鸳鸯蝴蝶派作家群和以章士钊为代表的旧知识分子的文学创作都属于旧体文学；二是处于新旧时代之交的一代知识分子，他们往往同时接受了新旧两种文学的濡染，对传统文学和现代文学都具有相当的学养，因此，他们的创作就兼有新旧两种文学样式，这批作家在现代中国是一个重要的群体，它几乎囊括了五四时期的所有重要作家；三是因为兴趣和需要，采用旧体创作文学的爱好者，他们大都不是专业作家，如毛泽东、朱德、陈毅等。

从旧体文学的样式来看，主要是两大类：一类是采用经典的古典文学体裁和语言创作的作品，这是旧体文学的主流创作；另一类是采用古典文学的体裁而用现代白话来叙事、抒情和议论，如 1920 年代的鸳鸯蝴蝶派创作和 1940 年代以来采用章回体创作的新式小说如《新儿女英雄传》、《吕梁英雄传》等。此外，当下网络文学中也出现了不少这样的作品。从现代中国旧体文学的内容来看，以上两大类尽管样式有别，但都是对现代中国社会生活的表达和反映，其基本的审美倾向都与正统的古典文学拉开了距离，也就是说现代旧体文学较之古典文学具有了更多的现代性审美素质。

旧体文学在现代中国是一个不容忽视的存在，可是对于旧体文学的关注和研究却成了学界的一个空白地带。这与长期以来学界思想的不自由和保守有关系，也与现代中国特定的社会和政治情势有关系。

（马立新）

21. 中国现当代文学与海外华文文学有哪些重要联系?

所谓海外华文文学，主要指在中国以外的国家或地区，用华文作为表达工具，以反映华侨、华人和其他人在居住国的社会生活或在中国的社会生活为内容的文学。从整体上来看，海外华文文学由东、西两大板块构成，东方板块是指以新加坡、马来西亚华文文学为代表的东南亚诸国华文文学创作，西方板块包括以美国华文文学为代表的欧美澳华文文学创作。海外华文文学，或移民华文文学的主力，不论过去或现在，都在美国。小说家像於梨华、聂华苓、白先勇、刘大任、丛甦、张系国、李黎、李渝、郭松棻、裴在美、严歌苓，诗人像郑愁予、叶维廉、杜国清、张错、北岛，散文家像王鼎钧、董鼎山、喻丽清等。由于华人移民历史和社会状况的不同，东西方华文文学在作家组成、创作倾向以及题材、主题、艺术形式与风格等方面，都呈现出各种差异。但它们都出自中华文化这一同源体，海外华文文学的发生和发展与中国现当代文学有着千丝万缕的关系。这种关系主要表现在两个方面：一是中国文艺思潮直接推动了海外华文文学运动，二是中国现当代著名作家引导了海外华文文学的创作。

海外华文文学是在“五四”新文学思潮直接影响下诞生的。“五四”以后，中国的历次文学运动，如革命文学的倡导、文艺大众化运动、两个口号的论争、抗战文学运动等，都对南洋文学运动产生了巨大的影响，尤其是抗战文学运动在东南亚各国掀起了创作高潮，在历史上具有深远的意义。

另外，中国现当代文学的一些著名作家作品直接影响了海外华文文学的美学诉求。例如，湄马的杂文冷峭犀利，酷似鲁迅杂文的风格，姚紫小说中的女性形象具有茅盾小说中那些女性形象的影子，泰国华人陈汀的小说《三聘姑娘》从情节布局到人物思想都采用了巴金《家》的模式，艾青的诗歌对东南亚写实派的影响迄今仍在延续。此外，郭沫若、老舍、郁达夫、曹禺、田间等中国作家的创作也曾产生了很大的影响。

中国现当代文学对海外华文文学的影响呈现出阶段性变化。这种阶段性可以二次世界大战为分界线。战前，中国现代文学对海外华文文学具有直接的影响，往往从内容到形式呈现一致性，没有太多自己个性的东西，可以将其看做中国现代文学的支流。战后，各殖民地国家纷纷独立，海外华文作家大多都加入到所在地的国籍，他们的创作因而具有了更多的地域特色，甚至走上了相对独立的文学创作道路，在此方面尤以新马华文文学最为明显。他们的文学创作由过去对中国社会和政治的关注，到逐渐把焦点投放在所在国的情境中，关注那里的人民生活和自己的命运。但是海外华文文学的这种转向并没有割断与中国现当代文学的血缘关系。从 1950 年代到 1970 年代，尽管两者的互动关系错综复杂，但海外华文文学的每一次较大的运动都能看出中国当代文学的影响。

（马立新）

22. 中国现当代文学与主流意识形态的关系如何把握?

以集体主义的理性精神、阶级斗争的实用哲学和共产主义的美好理想为核心内容的无产阶级意识形态价值观以其无可辩驳的绝对权威性成为20世纪中国的主流意识形态。它对中国文学的影响体现为中国现代作家世界观与人生观的根本转变和新的文学观念的形成。中国现当代文学创作因之具有实用主义的品性和理想主义、浪漫主义、英雄主义相统一的艺术审美特征。

中国现当代文学与主流意识形态的关系及密切程度在五四时期、无产阶级革命文学产生至建国后三十年的文学、新时期文学这三个不同的历史时期表现出不同的特征。

五四时期的作家曾坚定地信仰西方人文主义启蒙精神,追求个性解放的思想;到了1920年代末期,无产阶级意识形态的价值观以其思想的前卫性深深地影响着中国现代作家的世界观和人生观。左翼文学运动从无产阶级集体主义的精神理念出发,强调群体意识对于个性意识的统治地位,并以其政治功利化的价值观在文学创作领域中推崇阶级斗争的人生哲学,但知识分子作家群体的社会精英身份与五四时期是一致的。1942年,毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表则使作家的启蒙身份发生了根本性的变化。解放区文学开启了农民作为革命文学表现主体的历史新纪元,以农民集体主义精神理念的创作主题和革命浪漫主义的乐感形式,形成了与整个中国现代文学的人文主义启蒙精神和悲剧审美意识体系相抗衡的对立局面。1950年代后的新中国文学,不仅全面强化了左翼文学和解放区文学所有的政治理念,而且开始以一种极强的政治偏见,彻底否定和消解了知识分子的先驱者身份,人民大众作为唯一的表现主体被夸张性地赋予了空前高涨的革命热情和正直无私的革命品质。文学创作被直接作为政治意识形态的宣传工具,形成了一种庸俗社会学的艺术审美时尚。

新时期文学以其多样化的价值观念对原有的主流意识形态进行了全面的反思与解构。它以"人"的主体性价值观重新界定中国现代文学所应承担的社会义务,追求对生命的深度体验和人性的丰富多样性的表现;它以理性思维、悲剧精神、客观事实和历史寻根去消解政治理想主义和英雄主义。尽管如此,"革命集体主义"的抽象政治意义仍然活跃在当前的文学创作领域,许多作家的作品中还残留着他们难以割舍的政治功利主义情结,如主旋律文学。主流价值观思想意识形态体系最终在世纪之交的历史转折点上,还原为文学多样性精神生态领域中的一种价值观念形态,在中国文坛上重新寻找到了属于自己的合理生存空间。

(周丽娜)

23. 怎样认识中国现当代文学与启蒙文化思潮的关系？

启蒙主义是伴随着资本主义生产关系从萌芽到发展而出现的一系列以人性反对神性、以人权反对神权和皇权、以理性探索为核心原则、以个性解放为目的的文化思潮。一方面启蒙文学思潮内含于启蒙文化思潮发展演变的过程中；另一方面，启蒙文化思潮的发展为文学观念的转变提供了精神资源，为文学创作提供了新的审美内涵，并引发了启蒙文学思潮，二者相互作用彼此推动，共同形成了波澜壮阔的启蒙主义文学思潮。

由于特殊的时代背景和传统文化中启蒙精神的缺乏，中国的启蒙文化思潮一开始就依托于社会政治的变革，中国的启蒙文化和文学并不像西方那样连续性地发展，而是随着政治环境的变化起伏和兴衰。晚清时期、五四时期和 1970 年代末 1980 年代初的三次启蒙文化和文学发展的高潮最终都由于时代政治环境的变迁而很快走向了衰微。

启蒙文化思潮与启蒙文学思潮并不是同步产生的，近代启蒙文化思潮发端于洋务运动，而启蒙文学思潮的兴起则是进入 20 世纪以后的事了。近代启蒙家在寻求为资产阶级改良主义政治服务的途径时找到并钟情于文学。梁启超的《论小说与群治之关系》从理论上正式打出了启蒙文学的旗帜。此后，文学因成为新民强国、政治启蒙的工具而备受青睐，启蒙文学的创作呈潮涌之势，启蒙文学的基本形态得以确立。1907 年以后启蒙文学高潮虽趋于低落，但它直接为“五四”启蒙营构了文化语境，孕育了新文学的创造者和接受者。

在经历了辛亥革命之后，陈独秀、胡适、鲁迅等人通过五四新文化运动和文学革命告别了“新民说”，而走上了现代启蒙主义的道路。他们从人的立场出发，追求个人的自由和权利，将梁启超的“新民”提至“立人”的人学高度，确立了五四新文学是“人的文学”的观念。从启蒙的立场出发，五四时期的作家们既揭示了各种各样的社会问题，又关注和批判着国民性痼疾。随着革命文学和民族危机的出现，五四时期的启蒙主潮很快为革命和救亡所取代而走向边缘，但五四一代人的启蒙精神仍在延续着，如巴金、胡风等人一直坚守着五四的启蒙立场。

1970 年代末至 1980 年代初的启蒙文化思潮则是对五四启蒙思潮的隔代呼应，这个时期的启蒙文化思潮带有强烈的政治文化反思色彩，打破了原来的僵硬的教条的政治意识形态统治局面。伤痕文学、反思文学等站在人道主义立场反思和批判“文革”对人性的扭曲和异化。1980 年代中期后，随着政治斗争的远去和经济改革大潮的到来，作家们开始疏离启蒙，而最终走向了个人化和世俗化的写作。

（周丽娜）

24. 简述中国现当代文学与大众文化思潮演变的关系。

大众化是中国现当代文学的重要特征，在大众文化思潮的影响和渗透下，中国现当代文学形成了三次规模较大的大众文学思潮。

第一次大众文化或文学思潮出现于民国初年至1930年代，以上海、天津等大城市为中心。它的发生主要因为在迅速发展的现代城市工商业的带动下，文化工业成倍地增长，文化市场形成，并且市民的文化心理和审美取向也发生了深刻的变化。“这个时期的大众文化思潮既具有综合化、商品化、娱乐化的特征，又流露出享乐主义、颓废主义倾向。”①这个时期大众文学的内容以传统文化心理机制为核心，形式上继承了中国古典小说的叙事模式，既能适应当时读者的原有审美期待，又能满足人们心理补偿的需求，“将趣味性、娱乐性、知识性、传奇性和可读性融为一体”②。

第二次大众文化或文学思潮开始于1930年代的左翼文坛，在1940年代形成高潮，并直接影响到建国后十七年的创作。它与第一次大众文化思潮异质相对，它的产生既源于无产阶级政治革命和民族解放战争的需要，又是为了满足工农兵通过文学提高政治觉悟和阶级意识的需求，所以，它具有政治化和功利化的特征。左翼时期的大众文学思潮主要体现于其运动形式和理论形式上，并且通过三次文艺大众化论争形成了大众文学理论的研究热潮。1940年代的解放区文学则从运动、理论和创作三个方面把大众文学思潮推向了高潮，既开展了轰轰烈烈的大众化文艺运动，又通过《在延安文艺座谈会上的讲话》在理论上进行了阐述和总结，使得大众文学经由革命文学而纳入政治意识形态，工农兵文学创作取得了很高的成就。它的影响不仅波及1940年代的国统区文学，而且成为建国后的文学主潮，随着政治斗争的扩大化，它也走向了极左化。

第三次大众文化或文学思潮兴起于1980年代中期，到1990年代形成了高潮。与第一次传统型大众文学思潮和第二次政治型大众文学思潮不同，1990年代的大众文学思潮是现代型的，它产生于商品经济和市场经济发达的工业化社会，以现代城市公民为本位，代表了全体公民的欲望、情感和审美取向。它受制于市场规律，具有标准化和程式化特征，不追求独特的艺术创造。大众文化产品的娱乐消遣功能使其以浅显通俗的传播方式满足现代社会各层次公众的精神消费需求。这个时期的大众文化思潮以俗为主兼及雅性，优秀的作品能够达到雅俗共赏的审美境界。

对大众文化或文学思潮的发展，在批判其负面效应的同时，我们也要承认它对中国现当代文学发展的积极作用。

（周丽娜）

---

① 朱德发：《世界化视野中的现代中国文学》，233页，济南：山东教育出版社，2003。

② 朱德发：《世界化视野中的现代中国文学》，234页，济南：山东教育出版社，2003。

25. 儒家文化对中国现当代文学产生了哪些重要影响？

作为主流文化的儒家文化是中国历史上影响最大的传统文化形态。尽管近代以来，儒家文化遭受到西方文化的冲击，但由于它所造就的文化心理结构的稳定性和特有的确证民族身份的能力，它对中国现当代文学的影响仍然是不容忽视的。儒家文化的价值观在 20 世纪获得了重新评价和认同，中国现当代文学真实地反映了儒家文化在 20 世纪经历的从反叛到认同的曲折道路。

首先，在 20 世纪的历史转型中，儒家文化承担道义的千秋情怀转变为一种自觉的能动的忧患意识，中国现当代文学一直绵延着深重的社会政治忧患、思想忧患与文化忧患。例如，从鲁迅、萧红、路翎到新时期的高晓声所表达的国民性批判主题就是 20 世纪作家思想忧患的集中表现。但是，由于这种儒家文化价值观的外在性和功利性，20 世纪中国文学缺乏西方社会那种对世界本体、宇宙本体和人类本体的本体忧患。

其次，儒家文化的修身养性学说为 20 世纪知识分子的自我完善和自我改造提供了理论支持和心理基础，使得知识分子的思想改造成为 20 世纪中国文学的经典主题之一。在整个 20 世纪，知识分子的思想转型和精神嬗变先后经历了五四时期赞扬劳工神圣，1920 年代至 1940 年代自觉地投身人民大众进行思想改造，1950、1960 年代的原罪意识和妄自菲薄，“文革”中历史主体地位的丧失，1980 年代后知识分子精神优越性的再度认证。

再次，儒家文化以血缘认同为基础形成了一直延续到现代社会的家庭伦理。中国现当代文学的家族叙事中贯穿了对这种传统家族（家庭）文化的反叛和认同。胡适的《终身大事》、巴金的《家》以及路翎的《财主底儿女们》等作品都充斥着子对父的颠覆。1940 年代的家族叙事出现了新的时代转型，《四世同堂》等作品更多表达了一种对传统家庭的深情和眷顾，这种新趋向在当代文学中得到了延续，尤其是新时期的《白鹿原》、《家族》等小说对儒家文化和家族文化进行了重新定位和再度认同。

最后，儒家文化以忽视个体生命形式和精神需求为代价而追求人与人之间的协调关系的群体本位观念已在中国形成了一种强大的集体无意识。五四时期的知识分子要求个性解放和表现自我，对这种群体本位观念发起了猛烈的冲击。大革命失败后，随着时代社会和政治背景的变化，个性主题趋于淡化，群体意识逐渐兴盛，知识分子走向集体的道路既顺理成章又充满了矛盾和痛苦。建国后的文学中充满了对集体主义和群体力量的礼赞，集体主义成为建国后三十年文学的主潮。新时期以来的文学中，集体主义旋律逐渐弱化，文学中再次兴起个体叙事的声音。

（周丽娜）



26. 道家文化对中国现当代文学产生了哪些重要影响?

道家文化是作为儒家传统的异端而存在的,它的精髓是个人本位思想与对自由的向往与追求。20世纪的中国作家企图以道家思想来解决中国文化传统的内在困境,缓解文化理念与现实世界的紧张,使中国步入现代化进程。

首先,道家文化超世孤傲的叛逆精神形成了中国作家的悲剧意识与批判精神。在中国现当代文学中,它有两次集中的表现:一是五四时期以郁达夫等人为代表对封建礼教的批判、对个人自由的肯定与向往;二是新时期文学以阿城的《棋王》为代表对封建传统理性的批判与对个体生命意义的叩问。五四时期与新时期中国文学以道家传统与西方个性启蒙主义思潮的整合,将自身纳入了文学现代性的轨道。

其次,道家的自然主义精神对中国现当代作家有着深刻的影响。一方面,他们以道家的回归自然人性来对抗现代社会的人性异化;另一方面,他们从脱离社会生存,回归自然中寻求个体生命的意义。但是,道家所提供的回归自然思想无法与轰轰烈烈进行着的文明进程相对抗,也不能拯救被异化了的人性。在20世纪中国长期的动荡与黑暗中,中国作家在道家的自然主义中寻求灵魂的慰藉,要求退出社会生存状态,回归到自在自足的自然状态中去,它表达的是一种在不得自由的现世中对自由的向往,从一个侧面揭露了社会的黑暗与各种社会价值的虚妄性。

最后,道家清高淡远的人生态度为处于深深的焦虑中的20世纪中国知识分子提供了一条保全生命,排解释放焦虑感,达到与现实制衡的有效途径。以“闲适派”为代表的中国现当代作家对本然欠缺的人生采取了一种超乎利害得失之上的审美观照,在生命的欠缺中体悟到一种完满与永恒。例如,林语堂、汪曾祺等的作品中充满了对人生悲剧境遇的认识与安之若命、知足常乐的人生体悟;阿城、张炜等当代作家则以自己独特的方式对道家“无为而无不为”的思想进行了现代阐述。这种人生态度以其对现实社会的精神缺席而表达了他们对污浊现实的批判与反抗,使得中国文学具有了某种现代性色彩与自由的张力。另一方面,这种消极遁世的思想因无法满足激烈的现实斗争的需要,在新时期之前一直受到主流话语的严厉批判。

(周丽娜)

27. 如何理解中国现当代文学与佛教文化的关系?

因为中国儒家文化中缺乏宗教底蕴,而20世纪文化的主题又是科学与理性,佛教中的神学观念往往受到整个社会文化氛围的抵制。中国现当代文学与佛教文化的关系主要体现于它对佛教伦理价值理念的创造性接受与

融化。具体表现在：

第一，中国现当代作家受到佛教苦谛的启发而言说与应对世间苦。他们或者从自然生理的病痛进入对世间苦的体验，如鲁迅是在肉体痛苦折磨的驱动下亲近佛学而认定人生本苦，采取的应对方式是“虚无”；或者在人生痛切经验和佛义理性思考的基础上而得出“生本不乐”的结论。1980年代以来，佛教文化与文学的关系在经过了几十年的封冻后重新得到赓续，文学创作中的佛学影响日见鲜明，如史铁生基于他本人肉体残疾的潜在影响而亲近佛学。

第二，中国现当代作家普遍将佛教视为一种具有积极入世态度的宗教，认可大乘佛教的利益众生观念。维新派和革命派曾用佛学来鼓舞革命斗志，促成了近代佛学的复兴。1950年代以后，佛教利生观念的影响在大陆一度中断而逐渐移向台湾。台湾人间佛教精神的流传与发扬直接影响了其佛理散文的兴起。1980年代，大陆佛教复苏时也提倡佛教净化自身、利乐众生的人生价值理念。

第三，中国现当代作家反对将佛教的核心教义因果报应说功利化，提出了一种还债的观念，要求把自己对社会和他人的奉献当做一份责任和甘心情愿的享乐，这种精神境界在许地山的《债》中得到了淋漓尽致的表达。另外，20世纪的中国文学在叙事上也能够体悟到因报轮回观念的启示作用，如施蛰存的《塔的灵应》、贾平凹的《白夜》等。

第四，中国现当代文学表现了佛本与人本、佛性与人性融合与交汇的主题。陈独秀、周作人等五四时代的作家善于以人本主义思想为基础，努力激活佛学体系本身潜藏的人性因子；而丰子恺则取佛家悲欣交集的眼光写儿女之情，表现出佛学义理与亲情观念的交融。1980年代以后，这种融合主题的表达开始向知识分子趣味和民间趣味两个方向分裂，前者如汪曾祺的《受戒》，后者如熊尚志的《人与佛》。

第五，中国现当代文学与佛学的关系还表现在中国作家与禅的关系上。郁达夫和周作人等的创作有来自于日本文化中的禅道精神的影响，废名则受禅宗影响创作了20世纪中国文学中最早的朦胧小说，1970年代末期开始的朦胧诗创作与中国文学传统中的以禅入诗也有密切的关系。

（周丽娜）

28. 如何理解中国现当代文学与基督教文化的关系？

从基督教文化对20世纪中国文学影响的具体情况来看，中国作家大多数并非教徒，他们只是用自己的心去感知基督所代表的价值观念，而五四新文化运动中大量输入中国的西方文化就包括基督教的各种价值理念在内。中国现当代文学与基督教文化的关系一直处于若即若离的状态，主要体现于基督教的价值观念对中国文学创作所起的作用。具体表现在：

第一，中国作家关注和提倡基督教的泯灭一切阶级、种族区别的博爱精神。冰心将博爱作为生命价值的起源来赞美，许地山的《缀网劳蛛》和北村的《施洗的河》还塑造了“爱仇敌”的艺术形象。虽然抗争和怨恨是20世纪中国文学的中心主题，但“爱”才是人的生命价值的本源和终极。

第二，由于本土的文化环境与当时的社会思潮对基督教原罪与救赎观念的误读与排斥，中国现代文学对原罪与救赎的观念不感兴趣。老舍的《骆驼祥子》、路翎的《财主底儿女们》等的作品中，展示了堕落是一条走向深渊的不归之路。1990年代《施洗的河》揭示了人的救赎必须仰赖神的救恩。

第三，在基督教忏悔精神的影响下，忏悔主题开始出现在20世纪的中国文学中，并一度达到兴盛。中国作家的忏悔意识既与自我人格，也与整个民族人格的重建紧密结合在一起，很直接地渗织在一种时代的主题叙写之中，如以鲁迅、郭沫若为代表的童年母题文学的叙事；1920年代后，冰心、梁宗岱等写的祈祷诗歌借助于祈祷形式表达“无罪忏悔”的主题；1980年代后，巴金晚年创作的《随想录》是一部民族的忏悔录。

第四，中国现代思想传统对于基督受难的诠释侧重于道德伦理的意义，对于耶稣本人的行为诠释大多是局限于历史的范畴中予以价值认定。20世纪上半叶基督受难的母题对中国文学的影响主要集中在殉道精神的表现上，如巴金的《灭亡》等。20世纪下半叶，基督受难母题所蕴含的以承受苦难为乐的精神催发了中国文学中的苦难叙事。这种叙事从1970年代末开始，经历了伤痕文学的控诉苦难叙事，回归“右派”和知青作家的感谢苦难叙事，直至后来北村的小说与刘小枫的散文将这种叙事推进到“记忆苦难”的时代。

第五，基督教文化的冲突与漂泊理念影响了中国先进知识分子的人格结构，20世纪中国文学中的漂泊母题繁盛一时。如洪灵菲的《流亡》、艾芜的《南行记》等。与西方人致力于寻找人类家园与终极归宿的母题相比，中国作家漂泊母题的文学创作表现了跋涉不止、拒绝回家的独特之处，塑造了众多的不愿停留、不求归宿的漂泊者形象，典型代表如鲁迅笔下的“过客”。

（周丽娜）

29. 如何理解中国现当代文学与伊斯兰文化的关系？

伊斯兰文化对中国现当代文学的影响不像佛教文化和基督教文化那样呈现出鲜明、集中的群体特征，相反则呈现出分散、隐秘的非平衡性。伊斯兰文化是典型的民间文化，其影响程度因族而异，因地有别，对回族作家和伊斯兰教徒聚居区的影响更为明显。因此，以张承志和霍达为代表的回族作家的创作更能直接典型地体现中国现当代文学与伊斯兰文化的关系，他们对中国现当代文学的贡献是独特而又深远的。

第一，伊斯兰作家对中国现当代文学中“人性”这个重要主题进行了纵

深性开掘。哈萨克族作家郝斯力汗和艾克拜尔的创作是对“人性”的一种风俗且哲理式的表达;在对人性、神性与俗性的取舍中,霍达等回族作家借助“月亮情结”艺术地表达了俗性与神性的“两世并重观”;霍达的《穆斯林的葬礼》更以对葬埋人性的灾难的显现,表达了在汉文化中心腹地成长的伊斯兰作家处理中华民族两场灾难时所显示的独特的人性思考与自省目光。

第二,伊斯兰作家的创作具有皈依母族文化的趋向,《穆斯林的葬礼》和张承志的《心灵史》就是这种文化皈依的重大艺术收获。张承志还通过草原与天山的浓情宣达,显出伊斯兰作家鲜明的地域情结。他的《黑骏马》等草原小说,通过对额吉这个极具游牧文化符号意义的人物丰富多彩的内心世界的刻画,深入思索了草原文化的内里。

第三,伊斯兰作家对文学思潮和文学话题有独到性参与。在 1990 年代关于“人文精神”的大讨论中,张承志以提倡“清洁精神”积极参与了这场讨论,并将其推向了一个新的阶段。“清洁”一词隐含了中国回民族独有的生存形式和独特的民族心理,而倡洁行为本身又颇具代表性地昭示出伊斯兰作家创作资源上的文化优势。

第四,伊斯兰作家对几种基本的文学体式进行了前卫性的探索。以黎·穆塔里甫等为代表的伊斯兰诗人的诗歌创作拓展了中国现当代诗歌的表达空间;张承志的《黑山羊谣》等长诗创作借小说和诗歌的双重天地进行了前卫性的诗体探索;维吾尔族小说家引入阿凡提出入小说文本世界,显示了叙事学上的文化质泽;回族作家在小说创作中多用“拱北”、“新月”等意象,显现出了小说诗性特质上的文化渗入;张承志以自己的散文文体实践悟出了“散文是无形式的文学”的真谛,开拓了散文创作的宏阔天地。

(周丽娜)

30. 中国现当代文学与市民文化有什么联系?

作为一种以“钱”为本位的追求商业价值的消费型文化,市民文化在 20 世纪中国市场经济迅速发展的环境中日益走向成熟。市民文化对文学的影响最为显著地体现在通俗文学,特别是小说的创作中。

中国现当代文学与市民文化之间的关系随着时代环境的变化而不断改变。五四时期的中国新文学对原有的鸳鸯蝴蝶派文学大加挞伐,但是以“科学”、“民主”精神对中国原有的市民文化和市民文学进行洗礼后,又使其获得了新生。以张恨水为代表的通俗文学在五四之后不断进行思想内容和艺术形式上的更新,并赢得了广大的市民读者群。1930 年代老舍的创作、穆时英等的海派小说和 1940 年代张爱玲等人的创作则与市民文化关系密切,也是最有实绩的。1949 年新中国成立至 1970 年代末,是中国大陆市民通俗文学的发展的一个空白期。这段时期,港台的市民文化和市民文学还在延续和发展,言情文学和武侠文学成为主要的类型。1980 年代之后,中国大陆的

经济环境发生了巨大变化，市民文化迅猛发展，市民读者群体的需要成为作家创作时不得不考虑的一个重要因素。

市民文化价值观的孕育和发展在20世纪的中国引发了“本末冲突”、“城乡冲突”、“义利冲突”、“情礼冲突”等各种文化观念的冲突。市民文化中的尚金、尚俗、尚情观念对中国现当代文学的发展产生了极为重要的影响。在尚金观念影响下，创作主体为追求最大的利润把文学当成一种商品，这必然影响到创作题材和技巧的选择。文本世界中，金钱也成为重要的表现对象，成为情节结构的枢纽和人物性格发展的驱动力，如张恨水的《啼笑因缘》就是通过金钱来构造情节的。尚俗观念突出表现在主题上的反崇高性和题材上的日常琐屑化，如张爱玲的创作把一切神圣虚浮的价值观念消解在世俗的功利的生存形态中，而王朔则对崇高和神圣采取了虚无主义的消解和嘲讽的态度。世俗化还表现创作主体的平民化的叙事立场和叙事态度。在市民文化尚情观的影响下，情与欲的内容成为文学获得商业效益的关键。20世纪的中国文学描写情欲呈现两种极端的创作倾向：一是以琼瑶为代表的写一种虚幻美好的理想化爱情，作为世俗人生的抚慰之梦；一是描写世俗人生生存本能的释放，甚至煽欲以迎合商业性需求。

武侠、言情、官场等快餐型通俗文学样式赢得了中国最广大市民读者群体的青睐，它们以其巨大的市场占有量影响着中国现当代文学的审美风格和创作倾向，严肃凝重的20世纪中国文学因为这种轻松娱乐的文学样式的存在而变得丰富多彩。

（周丽娜）

31. 如何认识中国自由主义文学?

中国自由主义文学是西方近代思想主潮和中国现实的社会人生以及中国的文学传统相碰撞的产物。它以胡适、周作人、梁实秋、徐志摩、沈从文、张爱玲、穆旦等人为代表，这些作家抱着远离政治亲近艺术的创作态度，追求文学的独立性；其创作重在人性的发掘和艺术美的构造，看重文学自身的价值，具有文学主体性；虽然自由主义文学在现代中国形成了一种文学思潮，但它总是处于非主流的边缘性状态。有学者认为：“所谓中国自由主义文学，大体是指在现代中国文学史上出现的那些深受西方自由主义思想和文学观念影响的独立作家和松散组合的文学派别，他们创作的那些具有较浓厚的超政治超功利色彩，专注于人性探索和审美创造的文学作品及相关的文学现象。”①

中国自由主义文学与中国社会的自由主义思潮基本上是一种同构关系。作为一种社会运动，自由主义在中国失败了，作为一种学说，它却在文

① 刘川鄂：《中国自由主义文学论稿》，21页，武汉：武汉出版社，2000。

学界留下了丰厚的成果。中国自由主义文学在理论上萌发于王国维的美学思想，作为思潮则肇始于“五四”。“五四”及1920年代，民主自由思潮在文坛十分活跃，胡适大力宣传介绍自由民主的思想，成为现代中国自由主义文学的开路人；周作人则以“人的文学”的主张成为中国自由主义文学的理论奠基者。当然，五四及1920年代的文坛是一个复合体，并没有纯粹的自由主义文学思潮。五四文学的主流只能说是带有一定自由主义色彩、民主主义色彩的人道主义文学思潮。1930年代新文学逐步分化为左翼革命文学、民主主义文学、自由主义文学、民族主义文学等几大文学阵营，其中唯有自由主义作家坚持文学之为文学的独立价值，它以人性论和创作自由论与左翼的阶级论和阶级工具论相对峙。在左翼与右翼的夹缝中，自由主义文学家始终如一地坚持和捍卫着作家解析人性的权利，希望借人性的旗帜把文学从政治的旋流中解救出来。但是，显然他们的思想是“不合时宜”的。自由主义文学到了1940年代，则进入了挣扎、断裂与终结时期。张爱玲、钱钟书以及以穆旦为代表的九叶诗人的创作取得了很高成就，但作为思潮，仅是沈从文、朱光潜、萧乾以及《益世报》各种文学副刊掀起过一点小波澜。

中国自由主义作家以其自觉的作家意识在诗歌、小说、散文、话剧各个领域都有出色的审美创造，贡献了一批经得起时间考验的艺术精品。他们的创作丰富了中国现代文坛，推动了中国文学现代化的进程。

（周丽娜）

32. 简述中国现当代文学格局中雅与俗对立而又互补的关系。

在中国现当代文学的整体格局中，既存在着以雅文学排斥俗文学的现象，也存在着互动的艺术交流和渗透现象。

中国现当代文学观念和文学研究中一直存在着重视雅文学、排斥俗文学的偏见。五四文学革命时期，以鸳鸯蝴蝶派为代表的民初通俗文学就被作为新文学的对立面而遭到严厉的批判。事实上，两者在创作实践和审美追求中是相互影响和相互渗透的。高雅的新文学迅速崛起，吸引了具有现代意识的知识分子，而通俗文学家们为争取读者也开始表现出一些高雅的艺术追求的痕迹。普泛存在的通俗小说对当时高雅小说的创作既具有抑制的作用，又潜在催化着现代小说对异样品格高雅作品的自觉追求。到了1920年代，随着高雅文学创作数量的剧增，雅文学对大众读者的审美趣味的影响大大加强。通俗小说开始更多注意人物形象的塑造和小说氛围与情调的营造。高雅文学整体上的南盛北衰与此时通俗文学的北盛南衰趋向说明了雅俗文学间存在的互为因果、互相补充的关系。文化市场与社会环境的变化使得高雅小说进一步走向与通俗文学的融合。作家创作视线由以作者为中心向以读者为中心的转换，催化着小说创作由雅到俗的变迁；频繁的文学与商业的联姻，也给雅俗小说的交流创造了一个绝佳的机会；坚持雅化探



索的巴金、老舍、沈从文等作家都对通俗文学形式进行了富有创造性与个性化的择取翻新。

抗战时期，中国小说的雅俗融合达到了一个崭新的阶段。1940年代后期，产生了大批通俗化、大众化的优秀之作。雅文学小说既获得了新鲜的活力，增强了可读性，也无形中接纳了通俗文学形式中所包含的思维模式。这样，雅文学小说从内到外，总体上放低了品位。抗战时期高雅小说在若干方面都表现了对俗的认同，如人物类型化的增多，情节性的加强等。此期的通俗小说从艺术手法到艺术趣味都进行了现代性调适，这种雅化追求使其走向了成熟。

1950—1970年代的通俗文学因寄身于严肃的高雅文学体内得以延续，此期的文学可谓是既承担着雅文学的政治使命，又是采用通俗文学形式的一种另类的雅俗文学融合的结果。如《青春之歌》之于言情小说，《林海雪原》之于武侠小说等等。同时，港台新马等华文地区的通俗小说一直在持续发展。1970年代末开始，大陆文学的雅俗分野又趋明朗。大陆新时期的通俗小说在港台的新派武侠小说和言情小说的刺激和润泽下很快恢复起步。1980年代已形成市场规模的通俗文学进入1990年代后，更对高雅文学造成压迫，逼使其向通俗靠拢。进入21世纪，中国通俗小说的市场需求空前加大，而通俗小说的功能正被电视连续剧和一些"纯文学"所分担。

（周丽娜）

33. 为什么说中国现当代文学与政治文化结下不解之缘？

政治文化这一概念有广义和狭义之分。"广义的政治文化是指，在一定文化环境下形成的民族、国家、阶级和集团所建构的政治规范、政治制度和体系，以及人们关于这种现象的态度、感情、心理、习惯、价值信念和学说理论的复合体。而狭义的政治文化则主要是指由政治心理、政治意识、政治态度、政治价值观等层面所组成的观念形态体系，也就是阿尔蒙德所谓的'在特定时期流行的一套政治态度、信仰和感情'。"①而对文学发展影响最为直接和显著的是狭义的政治文化内容。

中国社会自晚清开始面临着严重的民族危机，缘于救亡图存的各种政治和经济需求成为整个社会关注的焦点。中国现当代文学的发展面对的就是这样一个特殊的历史时代，承担着特殊的历史任务，因此，中国现当代文学的发展变化总是与政治文化有着密切的关系，它的基本走向受政治化思潮的影响和制约。政治敏感时期的政治形势和政治文化构成了文学生成、生存和发展的一个重要的生态环境。

---

① 朱晓进等：《非文学的世纪：20世纪中国文学与政治文化关系史论》，6页，南京：南京师范大学出版社，2004。

晚清文学改良运动产生于当时的政治改良愿望，从事文学者往往将文学作为政治意识的载体。五四文学革命更是与新文化运动和反帝反封建的政治运动纠结在一起。1920年代中后期的文学逐渐显示出与社会政治意识形态的自觉联姻。1930年代文学群体的政治化趋向较为明显，各文学派别的文学观念都明显地带有政治倾向性。普遍的政治文化心理不仅支配着1930年代的文学阅读，而且左右了作家的文学选择。1940年代文学的政治文化背景最根本的特点是战争，这时期几乎所有的文学行为都与战争时代的政治策略、政治行为有着密不可分的联系。1949年建国后，通过各级各类文艺协会、团体和组织的成立，中国共产党加强了对文艺工作的领导，致使"十七年"的文学创作成为新中国政治思想意识形态化实践的重要组成部分。在高度专制的"文化大革命"时期，主流文学自觉地充当政治文化的宣传工具。"文化大革命"以后，中国共产党的一系列新的制度安排和调整构成了中国文学发展新的政治文化语境，使得"文革"后的中国文学与政治文化之间的关系更加复杂。新时期以来，文学为了摆脱政治的影响提出了"纯文学"的命题，但"去政治化"并不能最终解决文学发展的问题，"政治自觉"的严重匮乏甚至成了"文革"后中国"纯文学"的致命问题。所以，虽然中国现当代文学的发展受到过政治文化的负面影响，但中国现当代文学与政治文化能够结下不解之缘既有其必然性，更有其合理性的一面。

（周丽娜）

34. 如何认识个性解放主题在现代中国文学中的衍化？

"个性解放的实质就是人的解放，使人从自然和社会的各种限制其自由健康发展的束缚中摆脱出来，获得人的本有价值，即作为一个不断向上发展的人所应有的人格、权利。"①中国虽然没有经历西方那样有深广影响的个性解放运动，但个性主义思想从晚明时期即开始孕育、生长，到晚清和五四时期，与西方文化思想中的个性主义思想相契合，最终形成一股思潮，它被用来批判中国封建宗法社会体制和儒家学说中对个体人的否定。

晚清时期的严复、王国维等人对"个性"和"自由"进行了极其有益的探讨，但他们所提倡的个性主义是与民族主义混合在一起的，不能达到人的全面觉醒。五四时期才彻底打破了传统的思想规范，出现了真正自觉的现代个性意识。"五四"个性解放文学，几乎主导了新文学最初十年的创作。"五四"个性解放文学集中反映了现代个性意识的时代本质，表现了现代个性自我觉醒的过程和唤醒民众的使命感。这一特点突出地表现在婚恋题材的创作中，胡适的《终身大事》、冯沅君的《隔绝》等都程度不同地反映了青年一代反抗家庭干涉自己的婚姻，要求自由独立的权利。很多作家还注重描写封

① 许志英、邹恬：《中国现代文学主潮》（上），69页，福州：福建教育出版社，2001。

建道德伦理对普通人性的扭曲，这使五四文学不仅充分地体现了个性解放精神所具有的强烈的反封建战斗性，也体现了真诚的人道主义博爱精神。

随着中国革命由最初单纯的思想启蒙转向实际的社会、政治革命，时代的重任由少数先觉者身上落到中国革命的主导力量工农身上，阶级解放主题、工农革命题材取代个性解放主题、青年婚恋题材成为1930年代文学表现和描写的新的中心。个性解放主题随着革命渗入文学无可挽回地淡化了。蒋光慈、丁玲等创作的“革命十恋爱”文学，在客观上触及到新形势下个性解放与阶级解放的颉颃与对立。茅盾创作的《蚀》也反映了当时的现代革命知识分子试图将个性解放与社会解放结合起来的努力。1937年抗战爆发后，随着民族危机的到来，个性解放主题完全为民族解放和阶级解放所取代，即便偶尔出现也会立即受到批判。这种情况一直延续到新中国成立后，虽然新中国的建立宣告了民族的独立和剥削阶级的灭亡，但个性解放主题的文学表达仍然受到严厉的否定和批判，最终导致“文革”中这一主题的彻底消失。“文革”结束之后，新时期文学在某种程度上是对五四文学的复归，个性解放的主题得到新的肯定和重视。整个新时期文学都是围绕着人的重新发现这个轴心而展开的，张扬人性和人道主义，反对人的异化，从而推进了文学自身的发展。受商品经济和市场化的影响，1990年代则是一种新的社会人生经验的起步，文学创作开始关注和描写普通人的日常生活，进入一种世俗生活的细节描写状态。欲望化写作将个性解放主题的表达推向了极端。

（周丽娜）

35. 怎样评价现代中国文学的阶级解放主题？

阶级解放的主题在现代中国文学中是伴随着阶级斗争学说的传播和人们对现实阶级状况的认识而出现和发展变化的。五四时期，陈独秀、李大钊等现代知识分子从人道主义立场出发，为劳苦大众鸣不平，要求社会公正，已经具有了阶级意识的萌芽。但此时的阶级解放主题尚停留在同情呼号阶段，指向的仍是启蒙思想中的公平、正义。1920年代末，国际上左翼文化和文学思潮的巨大影响以及国内政治经济的变化，进步文化界普遍形成了阶级和阶级斗争的观念，阶级斗争意识在中国普遍觉醒。阶级解放主题是阶级斗争激烈的历史时期文学的必然选择，是1930年代文学表现和描写的中心。蒋光慈《田野的风》、叶紫《丰收》等作品真实地描绘了大革命前后农村中的阶级斗争图画。1931年以后，反帝抗日的文学主题同阶级解放主题开始呈现出分化之势，但在左翼作家的思想观念中，民族矛盾仍只是一种阶级矛盾。1940年代，解放区局部实现了劳动人民翻身做主人的阶级解放理想，《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表为阶级解放主题的表达奠定了理论基础，将其提升到工农兵方向的高度。延安文艺整风运动之后，阶级意识迅速强化，救亡主题迅速向阶级解放主题转化。赵树理、孙犁、李季等人的创作

常借助婚姻恋爱和革命斗争题材来表现阶级解放的主题。革命斗争题材将民族解放、社会解放与阶级解放相结合，在张扬英雄主义、战斗精神的同时，也将阶级解放主题自然地孕育其间，让两者互为比照，互为动力。丁玲的《太阳照在桑干河上》和周立波的《暴风骤雨》等借助对"土改"的描绘表达了阶级解放的主题。1940年代的阶级解放主题还普遍隐含着肯定和赞美新政权的政治主题，这种倾向一直延续到建国后的文学创作中，并得到了进一步的强化。新中国成立后，阶级解放的理想在全国范围内实现，人们借助这一主题表达一种获得新生之后的喜悦感和自豪感。"十七年"文学都与阶级斗争和阶级解放有关：强调表现工农兵伟大的革命实践活动，强调文艺直接对光明面的歌颂，强调文艺反映的生活要比现实生活更高、更典型、更理想。阶级解放主题不只蕴含着阶级斗争主观化、扩大化和机械化的倾向，而且与强调这一主题相对应的是对描写日常生活，表现个人欲望情感的"小叙事"的蔑视和压制。到"文革"中，阶级解放主题由于被片面强调而走向荒谬或沉沦。新时期以后，中国社会逐步进入正常的经济和政治发展轨道，人们对阶级斗争学说和理论产生了厌弃和逆反心理，阶级解放主题的表达曾一度趋向于沉寂。1990年代后出现了以《白鹿原》为代表的超越原有阶级模式的创作，阶级解放主题的表达在人性和伦理等层面获得了新的内容和意义。

（周丽娜）

36. 为什么说中国现代文学的民族救亡主题压倒启蒙主题？

1980年代中期，李泽厚以启蒙与救亡概括中国现代思想史的两大结构性主题，认为中国现代史的发展历程就是启蒙和救亡的变奏，而激烈的民族矛盾和社会变革使得救亡主题压倒了启蒙主题。尽管有不少学者对此有不同看法，但此观点仍影响深远，成为描述中国现代文学的演化轨迹的普遍话语。究其原因，这是积淀于中国现代文学中浓重的民族忧患意识和民族主义情结在起作用。

中国现代历史进程的开端是和深重的民族危机处境紧密相连的，这使得建立独立富强的现代民族国家的历史诉求成为人们的集体文化心理。中国现代文学是在思想文化层面确立自我使命的，即以现代启蒙思想来重铸民族灵魂。但激烈的阶级/民族矛盾很快就使它转向了社会政治革命。随着抗日战争的爆发，战争文化心理更是渗透在现代文学的各个层面，使民族救亡主题成为了中国现代文学进行曲的压倒性主旋律。

首先，民族救亡成为作家的集体心理诉求和文学创作的强势主题，压倒了启蒙主题。1938年"文协"成立，提出"文章下乡，文章入伍"的口号，统合了阶级革命文学、自由主义文学、国民党民族主义文学等歧义/非歧义性话语。文学批评也以救亡为唯一价值尺度来审视文学。其次，高扬本土文化，

宣扬民族意识成为文学主要的文化审美取向。爱国主义思想基调和英雄主义审美风格主宰了各类文学创作，个性启蒙思潮低落。三是在文学体式的选择上，民族化、大众化的传统样式汹涌回潮，评书、弹词、章回体小说、旧体诗词及街头剧、朗诵诗、报告文学等作品大量涌现；五四文学所开创和发展的个性色彩浓郁的审美艺术的现代化尝试，常被视为脱离抗战实际和忽略民族苦难而遭到广泛排斥。最后，随着战争形势的发展，文学发展的时段性和区域性特征很明显，引发了不同的创作潮流与趋势。文学不再单层面宣扬爱国热情，而是全方位地冷静审视本民族文化转换，《呼兰河传》、《四世同堂》、《围城》等探讨民族文化传统、民族性格优劣的重量级作品产生。文学的整体审美风格由单纯明快转向深沉悲郁和冷峻苦涩，大量讽喻性作品也开始出现。但由于启蒙思潮的强烈批判性对各类政府和集体组织都会产生一定的对抗和离心作用，所以启蒙主题的文学作品在各个地域都遭到了不同程度的清除，在全民救亡主潮的覆盖下退却到边缘地位。

（赵启鹏）

37. 怎样理解中国现当代文学是走向世界的文学？

世界历史进入资产阶级时代后，世界文学形成①。20 世纪初中国在多重民族危机中开始了现代化进程，中国文学也被置身于世界文学格局中。理解本命题，需全方位考察中国文学现代化历史。首先，中国文学虽在历史悠久的发展过程中形成了自我调整/革新机制，但其自组织转化能力有限，它是在西方现代文化文学的冲击驱动下完成这一过程的。纵观现代中国文学史上几次关键转型期，如五四新文学、1920 年代末革命文学、新时期文学等都是由世界文学现代性驱动力促发和助推的。

其次，现代中国的几大主要文学思想资源：启蒙主义、自由主义、马克思主义都来自西方现代性话语。这些文学话语主潮在中国民族文化语境中生长和发展并呈现出了本土特色，但这一过程亦没有和域外源头断裂开，而是在现实语境上与之不断进行着新的交流，通过作者、读者、论者及译者群体直接或间接的接受与传播。中国现当代文学的主要作家、社团、流派都或深或浅地受着世界文学的影响。如胡适的“八事”就与美国意象派有着深刻关联，鲁迅作品中更是交织着弗洛伊德、尼采、安特莱夫及其他西方现代派思想及审美内蕴，郁达夫的自我抒情小说深受法国新小说和日本私小说的影响。社团流派之中，不仅文学研究会、创造社吸收了世界现代文学因素，沉钟社、新月派的诗歌创作中也呈现出德国和英国文学的明显色彩。

即使在世界文学影响看似微弱的时期，也存在着深层的不间断的对域外文学的学习和借鉴。战争语境下民族主义思潮强劲，文学有着强烈的回

① 《马克思恩格斯选集》第 1 卷，254～255 页，北京：人民出版社，1972。

归传统的倾向，但不论是国民党的民族主义还是共产党的马克思主义，思想资源都来自西方理论且不同程度地表现在文学作品中；本土文化派则希望借西方理性火种联合东方文化根基激发中华民族的强健根性。路翎的《财主底儿女们》、巴金的《寒夜》、老舍的《四世同堂》、曹禺的《北京人》、七月派的乡土文学、九叶派的现代诗歌等等都是在世界化中进行民族化的文学成果。封闭度很高的1950—1970年代，中国文学的发展宗旨仍是建立“反现代的”现代无产阶级文学，而西方文学特别是苏联文学作品则以黄皮书、灰皮书及内部参考资料的形式影响着中国文学的发展。

中国文学现代化历程中，中国现当代文学的许多文艺思想、叙事手法、创作技巧和人物形象都对域外文学产生了重大影响，对世界文学作出了自己的独特贡献。民族化与世界化形成了良性互动的运行机制。中国现当代文学具有现代化、世界化的文化审美品格，世界化与民族化的良性互动生成发展机制；其诞生期、发展期、凋零期、转型期、沉积期都受到世界性因素的重要影响，由此，我们说中国现当代文学是走向世界的文学。

（赵启鹏）

38. 中国文学走上现代化之路与西方发达国家有何不同？

文学不是孤立于文化语境之外的，它必然融会于社会历史整体进程之中。西方发达国家发展到现代历史阶段时，资本主义政治体系和市场经济机制已经成熟稳定，文化传统也丰厚繁复，社会的整体文化结构具有强大的自我调整更新能力。从传统农业社会向现代工业社会的转型过程，它们能够主要凭借自身社会系统的自主更新能力和转换机制来完成，强大的现代转型能力也使它们在开辟国际市场扩张经济势力的同时完成文学的现代化转换。外来文化的渗透和冲击，不能够动摇它们民族文化自我调整的内在规律，而是在这一机制的有效功能范围内运行。

审视中国文学从古典向现代化的转型道路也要结合中国社会的现代历史境遇分析。农业文明的封闭性和循环性造成了中国封建文化的超稳定特质，资本主义萌芽虽然在明末出现，但封建王朝的自足意识和封闭观念使其发展迟缓。这使得中国在进入近现代历史时处于科技落后、社会生产力低下的状况，在国际上处于弱势地位，而西方发达国家的战争侵略和经济掠夺使中国国力更加羸弱。但由于中国文化传统丰富深厚，所以“其文化文学系统的自组织功能和调节机制尚未完全丧失”①。但这种组织和调节能力已比较低弱，不足以独力完成社会文化系统的现代转型，必须借助强大外力激发和改造。同时，民族危机在中国文化文学的现代转换过程中具有压抑与促进的双重作用。这就使后发现代性的中国的文化文学虽不能够完全进行自

① 朱德发：《世界化视野中的现代中国文学》，22页，济南：山东教育出版社，2003。

我转换，但又能够避免被彻底异化的命运，走上以传统文化体系中具有可激活性的现代性因子来承载外来先进文化的现代化之路，即以"人的文学"为内涵核心的世界化民族化互动变奏之路，形成兼具现代性与民族性的中国新文学系统。而"两化"的融接点的不同造成了中国文学现代化的不同样态和体式；"两化"各自的侧重程度的不同又构成了中国文学现代化具体路向和转换机制的差异。中国文学现代化之路的特殊性要求我们"坚持现代人学和人的文学价值标准对其进行考察与探索"①。

（赵启鹏）

39. 简述中国现代文学的生成与现代报刊的关系。

现代报刊媒体的物质载体性和传播中介性两大特征，决定了它能够和文学的社会启蒙功能和审美感染功能相互结合，催生中国文学现代转型的社会语境和公共空间的生成，使中国现代文学得以在各个层面上运行和发展。

从其传播中介性来看，它是连接中国现代文学与域外现代文学、社会读者群体与文学创作群体和文学评论者与创作者之间关系的纽带。中国特殊的现代历史处境又决定了现代报刊媒体成为新文化传播的重要组织者，它对域外文化的译介有着特定的价值偏爱和取向选择，即思想文化层面的启蒙目的。在这一主要目标引领下，通过现代报刊媒体对域外文学的译介，西方文学的现代启蒙意识和审美理念及文化思想等传播到中国来，促进了中国文学观念（文艺功能观、文学审美观、现代叙述模式等）向现代转换，形成现代文坛格局。

现代报刊媒体在经济物质基础和精神文化空间两个向度上，形成了知识者的现代生存方式，促使了传统文人向具有独立人格的现代创作主体的生成。这决定了中国现代文学在生成之初就具有了"立新人、建新国（现代民族国家）"的现代启蒙精神。

在文学创作和接受层面，现代报刊媒体使读者群体从文学作品的传播中接受新思想的启蒙，同时也使他们能够在叙述方式（如第一人称叙事、横断面叙事等）、主题选择（如问题小说、爱情小说等）、审美趣味（欧化、大众化、民族化）上直接或间接地影响作家的创作，形成互动态势。现代报刊媒体改变了文学创作中作家的自我定位，使之由"说/唱↔听"的叙事假设向着"写↔看"②的叙事模式转换。同时现代报刊媒体丰富的社会信息还为作家提供了繁多的创作素材，增加了其作品的现实指向和启蒙力度。

现代报刊媒体的中介性还发生在作家之间，给其提供了相互沟通的平

---

① 朱德发：《世界化视野中的现代中国文学》，23页，济南：山东教育出版社，2003。

② 陈平原：《二十世纪中国小说史》，110～112页，北京：北京大学出版社，1989。

台。中国现代文学的许多重要社团流派如“新青年派”、文学研究会、创造社、新月派等，与《新青年》、《小说月报》、《创造季刊》、《现代评论》、《新月》等报刊媒体结下了不解之缘。

现代报刊媒体的物质性载体功能影响了现代文学文体形式，报刊文体影响了创作者的文体意识，其自身则因作品的文学性渗透而得到更广泛的传播，如《新青年》与“随感录”杂文，《语丝》与“语丝体”散文随笔，《论语》与小品文等。中国现代文学在与报刊媒体的互文性①影响中生成并走向成熟。

（赵启鹏）

40. 简述中国现当代文学的发展与现代出版业的关系。

中国出版业的现代化在20世纪初已基本完成，其标志是出版业商业利润和文化追求双重属性的具备及生产机制上的市场化、规模化和大众化②，它担负着文学物质生产和社会传播功能，对中国现当代文学新型作者群与读者群的培养、文学社团流派的形成、文学思潮的发生甚至文坛格局的组合分化都有重要影响，在中国现当代文学发展历程中占据着重要地位。

现代出版业的运转机制是市场化而非文化专制化，这为创作群体提供了物质生存条件和精神独立空间，最终促其形成现代独立人格；其办刊与出书之自由体制推进了中国现当代文学现代思想内蕴及审美探索的演进；而市场化内在规律的运行，使它能够在大众化和文学发展的特殊规律上相契合，形成强大的组织传播功效，推动文学向前发展。在五四时期、1930—1940年代及新时期以来三个历史区段中，现代出版业这种双重属性的契合都使中国现当代文学能够在相当程度上突破政治意识形态的压抑机制，在尊重文学自身规律基础上推动了文学的现代化。

但在政党统治的文化专制主义严重的时期，如1920年代末至1940年代末的国民党执政时期和1950—1970年代的文学组织化时期，在严厉的检查制度和统一生产机制的国家绝对控制态势下，中国现代出版业的市场化属性和文化属性都受到了不同程度（后者尤甚）的破坏，这导致了文学的审美自由属性和多元存在机制被消除，成了为政权服务的工具性存在，致使中国现当代文学的现代化进程遭到较强阻滞。

现代出版业的市场化运行机制也存在着商业属性对文化属性的压抑，对文学的发展产生消极影响。商业利润的追求，会使它在相当程度上以大众读者的审美趣味为指挥棒，压抑文化意蕴深和审美品位高而受众规模小的文学作品的发表和出版发行，造成文学创作的媚俗化和程式化倾向，带来文学发展的恶性循环。1990年代以来文坛上人文精神的失落与此有密切关

① 周海波、杨庆东：《传媒与现代文学之间》，15页，北京：中国社会科学出版社，2004。

② 路英勇：《认同与互动——五四新文学出版研究》，3页，合肥：安徽文艺出版社，2004。

系。不过其文化属性和文学自身又具有对外界压抑的反弹力量和调节功能，随着出版业市场体制和文学发展规律的发展成熟，审美品格高、思想意蕴丰厚的作品终归会赢得更多读者，成熟起来的现代创作群体和出版群体也会努力以自身文化品格影响读者大众，从而促进文学的健康发展和良性运转。

文学史实践证明，中国现当代文学与现代出版业建构起了良性互动的功效机制，现代出版业的独立性强和自由度高，中国现当代文学就繁荣、多姿多彩；反之就萧瑟凋零。不过，文学发展有自身规律和相对独立性，和物质基础发展不是直接对应关系，因此现代出版业的自由和繁荣是现当代文学昌盛的必要条件，而非唯一条件。

（赵启鹏）

41. 五四文学传统在新时期文学中得到怎样的继承和发扬？

五四文学传统可以归结为人的自我意识和文学审美意识的觉醒，即思想启蒙焕发下“人”和“文”的自觉。新时期文学在逐渐摆脱政治文化专制主义的过程中，主要在这两个层面上接续起了五四文学的现代精神传统。

新时期文学“人”和“文”的自觉首先表现在创作主体现代启蒙意识的复苏和发展上，这引发了新语境中文学的人道主义精神、现实批判意识、文化反思意识等相互关联的五四文学精神内核的深化。现代人主体意识的觉醒使创作主体看到了社会历史进程中“人”的种种遭遇和存在状态。伤痕文学是对人在专制高压下的痛苦遭遇的情感控诉和话语宣泄；反思文学则以理性眼光审视人所具有的文化劣根性并提出了种种文化治疗方案；改革文学把触角伸向社会现实并希望作品可以产生实在的社会效应以对现实发言；“新写实”虽在表面上放弃了对现实的情感评价，但对现实的细致描述却反映出创作主体深隐的现实关怀和人性追求；作为主旋律的反腐文学、官场文学虽存在这样那样的不足，但也体现出作者关怀民生疾苦的强烈批判情怀；常被批评为躲避现实和过分追求写作技巧的先锋小说和新历史小说，也都具有着象征性和寓言式的强烈现实旨归的。相比“五四”，新时期文学在更多维度上丰富和深化了现代启蒙意识烛照下“人的文学”的内涵。

另外，新时期文学在审美层面达到了文体大解放。这得益于对五四文学开放意识的承传，也是现代“人”的个性意识在审美层面的文学话语表达。新时期伊始，朦胧诗和现代派文学开始对象征、暗示及意识流、黑色幽默等手法进行借鉴；而域外的现代文学观念及具体创作手法更是对新时期文学，特别是寻根文学、先锋文学和新历史小说产生了整体与具体层面的双重影响，这点可以从寻根文学对魔幻现实主义的普遍借用，先锋文学在叙事层面的颠覆性写作以及整体历史观和历史本质主义在新历史小说中的破裂等各

方面看到。文学自身特性得到普遍尊重，语言意识的审美自觉使文体探索成为创作主体的个体性行为，亦成为新时期文学的整体追求。不仅原有的各体文学（诗歌、小说、戏剧、散文）得到了大发展，而且具有高度审美内蕴的诗化小说、散文诗、诗剧等文学混合体也走向了繁荣。

更为重要的是，在中外文学交流融会的语境中，新时期文学话语的思想理论资源得到了极大的丰富和深化，文学批评的自由化、多元化意识成为自觉，文学公共自由空间得以形成。这和"人"和"文"的双重自觉一起，深化了新时期文学本体意义上的审美个性化和文学民族性的话语自觉意识，并逐步走向成熟。

（赵启鹏）

42. 现代主义文学在中国为什么没有得到健全的发展？

现代主义文学，又称现代派文学或现代文学，通常指 19 世纪晚期到 20 世纪 1960—1970 年代的西方文学，包括象征主义文学、表现主义文学、未来主义文学等分支流派，是许多文学思潮流派的总称。各个流派之间在思想倾向和美学主张上都有相当大的差异，但其总体特征在思想和艺术方面都具有了与传统文艺迥然不同的"现代的感受性"——现代自然科学（相对论、控制论和信息论等）的发展极大动摇了古典物理学的物质宇宙观，两次世界大战给整个西方带来巨大灾难并催生了非理性哲学（尼采、叔本华、弗洛伊德、柏格森等人的理论），它们引导着文学家深入探索人的潜意识领域，对传统资本主义价值体系和伦理体系造成了激烈冲击。

现代主义文学思潮传入中国后，出现过四次发展高潮：五四时期、1930 年代初到 1940 年代、1950—1960 年代（台湾）和大陆新时期以来（尤其是 1980 年代）。现代主义文学是现代中国文学的重要组成部分和新传统一脉①。但是纵观现代中国文学史，它却始终没有得到健全发展。这其中有诸多复杂的因由。首先，现代主义文学的哲学基础是非理性哲学，而中国传统哲学是在宗法血缘关系中形成的以理性为主的道德哲学体系。作为外植思潮的现代主义文学和中国深厚的传统主流文化产生了抵牾，成为被后者拒斥的异质和异端。其次，西方现代主义文学发展的时期（19 世纪初至 20 世纪中叶）正是现代中国在政治上处于风雨飘摇的大动荡大转折时期，多重危机中的中国正步履艰辛地迈向自己的社会现代化目标——建立独立的现代民族国家，现代主义的文化内涵因此与中国的现代政治理性相抵牾。20 世纪中国的几大主流思潮：个人主义、民族主义、马克思主义等都带有强烈的启蒙救世内质，这同时也造成了中国的现代主义作家深层心理的"中体西用"的实用心态和启蒙救世倾向。不同文化之间的历时性的种种境遇性错

---

① 朱寿桐：《中国现代主义文学史》上卷，2 页，南京：江苏教育出版社，1998。

位都对作为社会现代化之反动的现代主义文学的发展形成了强大的阻滞影响。再次，现代主义文学产生和发展伴随着对人的第二次发现，它具有极端个人主义的先锋性和叛逆性，偏爱表现人的丰富的潜意识和人的各种病态心理，发掘人性恶的面貌，借死亡和性爱主题探索人性内核和存在境遇。现代主义文学还迷恋于形式探索和语言革命，常用陌生化和语法断裂来表达审美感受……这些都是为中国传统和谐文化观、审美观所培养起来的广大中国读者难以接受的。最后，现代主义文学在中国传统与现实土壤上被抵拒和被同化融合的发展历程中形成了自身在现代中国文学中的本土定位①。但在它本身特质被广泛接受的同时也往往存在着被泛化和弱化的情况，在某种程度上阻碍了现代主义文学的健全发展，而从另一面来说，这也正是其某些主要特质为现代中国所内化的一种途径。

（赵启鹏）

43. 为什么现实主义文学在现代中国成为主流文学形态？

“现实主义”文学概念庞杂繁复，主要应从精神内核、思维方式、基本原则和创作方法等诸层面综合起来考察。纵观现代中国文学的发展历程，现实主义文学之所以能够成为现代中国的主流形态文学，主要是由以下因素决定的。

一是中国本土的传统文化思想资源。自《诗经》起，在儒家文化的入世品格和强烈的政治意识基础上形成的“兴观群怨”观、“文以载道”观和“经世致用”观等文艺思想，为后世现实主义文学提供了理论根据。二是外来文化影响。西方现实主义文学在19世纪发展成熟，20世纪日臻完善，形成了一套完整的话语系统。它具有以下特征②：客观真实性原则；理性精神；典型化思维方式（包括典型的特殊性和普遍性的有机结合、典型环境和典型人物的结合两个方面）；细节真实和整体性真实相统一的特征性手法。19世纪欧洲及俄国的批判现实主义文学在五四时期传入中国，给现代中国现实主义文学的发展注入世界性因素。三是政治意识形态的影响。马、恩的现实主义文学思想体系和独特的历史境遇所决定的现代中国政治革命目标在深层内核上有相通之处，这使得本来入世意识和政治文化意识就很强的现代创作主体很容易接受以现实主义作为认识现实、改造世界的文学创作指导思想。中国革命实践胜利之后形成的政党政治体系更是由此把现实主义文学确定为主流形态，甚至提高到了认识论和本体论的高度。可以说，现实主义文学在很大程度上被当做“建构中国现代性的手段，它为中国持续的社会革命建

① 骆蔓：《论现代主义在中国新文学史中的本土定位》，载《文学评论》2003年第4期。

② 崔志远：《现实主义的当代中国命运》，69～93页，北京：人民文学出版社，2005。

立了合法性的历史前提，为现实存在的合理性提供了形象的依据"①。四是，尽管现实主义文学在很大程度上受中国政治环境的左右，1950—1970 年代的文学也常被指责为偏离了真正的现实主义原则，1980 年代以后的现实主义文学在中国也发生过现实主义概念被泛化的现象；但在仔细考辨文学自身发展的实际情况和认真阅读具体文学文本后，就可以发现虽然相当数量的作品在创作手法层面上有所变异，现实主义文学的几个基本方面仍流贯于文学创作之中，成为支撑文学作品和文学阐释的主要内在品质。而且在这些历史阶段的文学思潮和文学创作中，始终存在着有力的关注现实、干预现实的流脉，弘扬着现实主义文学的思想光芒和优秀传统。五是，从现代中国文学接受主体情况来看，处于社会动荡和转型时期的人们在深层意识中也需要一种被认为可以描绘现实细节、认识整体世界的、寻求在历史与现实中定义自身的普遍诉求。从审美传统所造成的文化心理积淀来看，比较起现代主义的形式探索所造成的阅读受挫和审美艰涩，现实主义文学的创作方法更易于理解和接受。

（赵启鹏）

44. 在现代中国各体文学格局中小说为什么处于优势地位？

中国小说起源甚早，古代的神话传说，先秦诸子中的寓言，及稍后的俳谐笑话故事、传说，都是它的源头。② 班固在《汉书・艺文志》中称小说为"街谈巷语，道听途说"，列之于十家之末。此后近两千余年里，国人的小说观一直没有质的改变。除却社会经济文化发展状况和小说自身原因外，这与封建时期的科举制有关，它的考试内容是八股文和试帖诗，和小说几乎无关，这造成了国人轻视小说的普遍社会文化心理。明代虽有所改变，但亦未触动传统文学格局，小说仍居于边缘末流的地位。

现代中国小说在文学格局中的优势地位是多重历史合力的结果。首先，域外文学的影响。伴随着西方现代思潮涌入中国的各种形态的现代小说，使得人们以全新的现代性视野来审视小说地位和进行小说创作，从而推动现代中国文学格局的重新调整。其次，现代社会政治变革和经济文化发展所造成的前现代等级制度体系和价值体系的崩溃，现代出版业、现代教育体制、现代市民阶层的生成基础之上的现代文学生成机制的成熟，弱化了传统的诗词歌赋在社会生活中的地位，把具有高度现实反映力和审美生命力的小说推举到了文坛中心。再次，最具有决定性意义的是中国特定时期的现代性历史与政治因素。在现代民族国家建立和现代中国政权重组过程

① 陈晓明：《现代性与文学的历史性》，载《山花》2002 年第 2 期。

② 蒋成德：《中国小说地位的历史演进》，载《深圳大学学报（人文社会科学版）》2004 年 3 月号。

中，秉承传统经世致用文学观的志士仁人们希望借小说强大的警世训喻功能来塑新民、立国家。可以说现代小说生成和发展就是包蕴在现代中国的政治变革中的。戊戌变法失败后，保种救国成为文学的主题。梁启超在《论小说与群治之关系》中把小说的地位提高到了无所不能的高度。五四先驱以白话小说为文学正宗的正名行为成为五四新小说创作的理论先导，进一步确立了小说在现代中国文学的中心地位。现代民族国家建立后，在影响与改造现实的逻辑理路上，文学"救国论"发展成为文学"定国论"，小说也在意识形态合法性确立和新型想象共同体的历史叙述与话语赋权的过程中巩固了自身在文坛的优势地位。

最后，小说自身特质所决定的：其一，小说具有强大的文本容纳量和社会生活呈现能力，能够充分反映现代中国社会政治变革的历史性图景，这也暗合了中国作家的"补史绘世"情结。其二，小说文体叙事的高度"似真性"和逻辑合理性使得小说的社会载道训谕功能强大。读者在享受其娱乐功能的同时很容易接受小说作品的历史叙述，认同它所塑造的想象共同体。

（赵启鹏）

45. 传统言情小说"始乱终弃"模式在中国现当代文学中有何承传？

中国文学有悠久的抒情传统，但传统小说的叙事却始终摆脱不了道德伦理框架的内在束缚，言情小说亦是如此。传统言情小说的情节冲突实质都是善恶、正邪（如《霍小玉传》）的斗争，创作者对此在道德伦理框架内予以价值判断；小说结局往往是社会秩序和社会公德的重整：经过种种波折，在代表更高社会权势和伦理层次的势力的干涉下，矛盾冲突得以解决（如《金玉奴棒打薄情郎》），包括以梦幻或象征形态的完满结局；小说中的"情"还不是独立的人生目标和叙事本体，它始终是和整个社会制度、宗法伦理联系在一起的。

中国现当代文学对传统言情小说的"始乱终弃"模式的承传相当程度上仍在此伦理框架内发展。在人物关系结构模式的设置安排和小说情节的展开上大多仍用"痴心女子负心汉"（《伤逝》、《雷雨》、《男人的一半是女人》、《未穿的红嫁衣》）的布局来构造情爱故事及其发展历程；最主要的是在最终的价值判断上，仍然是以传统的道德伦理价值系统来判断小说中的情爱故事和情爱双方，比如几乎中国现当代文学各个阶段的言情小说都有对抛弃初恋情人去攀龙附凤的男女主人公的强烈道德批判（《天云山传奇》）。再如当代文学的言情文学，情爱之路障碍的消除最终还是得助于行政或军队上的上层领导的直接干预（《在悬崖边上》、《霓虹灯下的哨兵》）。这最终影响了作品的审美感情和文化价值取向上向更高层次超越。

对传统言情小说的"始乱终弃"模式，中国现当代文学在承传中也有着

自己的变异，这是由于时代语境和社会文化价值观变化发展而造成的。表现在如下方面。一、在模式的“乱”和“弃”的行为发出和接受的向度上，出现了“女→男”(《一九三〇年春上海》、《围城》、《寒夜》)，不再是单一的“男→女”类型，这反映出中国现当代文学中女性自我意识的觉醒。二、这一模式的次级类型增多。“弃”和“乱”之行为产生的原因中社会内涵和人性内涵都更加丰富，不再仅是因为权势财富(《啼笑因缘》)，还有现代政治和社会革命的冲击(《韦护》)，有人性中恶的因素在起作用(《米》)，有对生命与情爱本质内涵追求的因素(《情爱画廊》)。这些变化使这一传统模式所蕴含的历史文化内涵由简到繁，由浅至深。三、创作主体和接受主体的价值判断的宽松(《白鹿原》、《圣天门口》)，由一元走向多元，不再以简单的道德善恶和传统伦理价值体系来判定两性主体的情爱行为，而是以更加宽容的心态来从审美情感和对情爱本身的固有的存在之理进行探寻和超越。

（赵启鹏）

46. 中国现当代战争文学是怎样弘扬侠义英雄精神的。

侠义精神是一种自生的民间社会道德/精神力量和民间思想形态，起源于墨家学说，它追求惩凶锄恶、舍己为人的正义精神。随着历史的进程，逐渐发展为集“聪明秀出”和“胆力过人”两种主要特质于一身的英雄文化内涵，形成中国传统文化中独特的侠义英雄精神，广泛地存在于民族深层文化心理中。20世纪初中国处于多重危机的历史境遇中，许多人把侠义英雄精神作为能够强国优种、重铸国民灵魂的传统资源大力弘扬。之后的三次国内战争和民族解放战争中，人们也赋予传统侠义英雄精神以种种现代政治文化内涵：个人的、民族的、阶级的乃至于人类的，而这多种内涵又是互相纠结和含混的。而同时，和社会政治变革紧密相连的中国现当代文学又把侠义英雄精神内化为审美文化意识积淀于各类文本之中，尤其是战争小说之中。

中国现当代战争文学侠义英雄精神的弘扬应从以下几点加以分析。一是看其内涵发展。在中国现当代战争文学中，侠义英雄精神的文化内涵从江湖民间的私人正义逐步走上了现代中国的政治文化轨道，渗入了现代性的思想特质(如《苦菜花》、《铁道游击队》)。描写民族战争的文学作品，往往以民族主义内涵作为英雄人物的核心文化性格和形象魅力的审美感染力来源(《长城万里图》)。而在描写国内战争的文学作品里，在现代民族主义内涵之外，侠义英雄精神又渗入了马克思主义的阶级正义感和社会主义共产主义理想(《新儿女英雄传》、《东方》)。这两类作品亦同时具有侠义英雄精神最初的朴素人道主义精神内涵，这几种性质的文化内涵不是清晰分离，而是斑驳地含混为一个整体性存在的。二是看其核心理念的思想资源。中国现当代文学中的侠义英雄精神的思想资源不是单一的和分离的，而是互渗

互动的，其中包括追求建立现代民族国家的民族主义、追求全阶级全人类解放的马克思主义和各种形态的人道主义精神，同时它仍然具有部分其原初意义上的惩凶锄恶等传统内涵(《红旗谱》)。三是看其审美表现形态。在由对战争事件的意识形态演绎到对深层人性挖掘的审美变迁中，中国现当代战争文学的审美基调由人道主义悲剧(孙席珍《战争三部曲》)到英雄主义喜剧(如《保卫延安》等)再到传统悲凉美学复归造成的悲剧与正剧夹杂的含混复合(《灵旗》、《圣天门口》)；审美话语则经过了由欧化到民族化(《红高粱》)的嬗变过程。最后，要理性地认识中国现当代战争文学对这种精神的弘扬，应看到其在高昂人的生命本体力量之时所蕴含的人性恶之暴力因素；要看到现代中国政治理性对它的引领和提升，也要认识到这种引领和提升对人类生存的最高正义——人道主义的遮蔽和个体生命的忽视。

(赵启鹏)

47. 简析女性文学在现代中国的生成与流变。

和西方女性文学的发展轨迹不同，现代中国女性文学主要是作为一种文学现象而非独立的文学运动而存在的。在现代中国政治革命和思想文化革命的催发、影响和制约下，它形成了自己独特的现代性传统。

晚清中国文界先驱借鉴西方启蒙理论以塑造新民、保种强国，这使得他们大力倡导男女平等，并纳之于民族解放/国家话语的宏大叙事中，在梁启超、谭嗣同的著作里多可见此类叙述。中国现代女性文学的开创者秋瑾同时就是一位民族民主革命的女豪杰。五四新文化运动时期，文界知识者追求的个性主体和国家民族主体亦具有同构性，女性文学叙述也限制在“关于‘人’、‘人类’”的抽象想象中。冯沅君、冰心、庐隐等人的作品多是社会性的问题小说和个性解放主题创作，女性性别主体意识非常微弱。1920 年代末《莎菲女士的日记》里出现了较强的女性意识，但很快就被同化到阶级解放/社会革命的革命文学创作中去了。此后直至 1930—1940 年代，在时代变革笼罩下，女性文学的创作主题和审美风格都具有强烈的政治革命色彩。如丁玲的《水》、冯铿的《红的日记》、谢冰莹的《女兵自传》等一大批作品皆是如此。当然也有萧红、张爱玲、苏青等少数人在坚持自我生命体验的书写中坚守和发展着女性文学的特质，丁玲的《我在霞村的时候》等作品也属此列。1950—1970 年代，文学集体加入到意识形态的颂歌之中，女性文学同样遭遇了强势话语的倾压，如茹志鹃的《百合花》、宗璞的《红豆》。新时期文学初期，女性文学在反思文革、继承“五四”“人的文学”启蒙传统的时代共名中开始了新的旅程，并没有形成自己的话语方式。1980 年代中后期开始，女性文学借助多种思想资源及自身创作传统的培育，性别主体意识和性别话语意识浮出水面并走向成熟。这尤其表现在伊蕾、孙亚平、翟永明的诗歌当中。而从张洁、张辛欣、林白、陈染、铁凝等人的小说创作中，也能够看到女性性

别理性的确立及发展轨迹。值得注意的是，从 1990 年末开始，当为话语权而奋斗的理想主义激情淡化之后，面对商业境遇下的女性处境，女性文学思潮自身产生了分化，《上海宝贝》、《糖》、《遗情书》等作品显示了另外一种文化立场的"异音"①，这是其自身发展成熟的症候表现。

现代中国女性文学的社会主体意识和性别主体意识及话语意识是双线发展同时进行的，后者常为前者所遮蔽和规约；但后者总是滋生于前者之中，这两者既不是共时性分离，也不是历时性相继，而是相互包含缠绕在一起的。

（赵启鹏）

48. 怎样认识中国现当代文学出现的"人的自觉"与"文的自觉"？

中国现当代文学是"人的文学"，"人"是指建立在现代启蒙意义上的主体的人的发现，"文"是指以现代审美精神引导的文体变革。"人的自觉"和"文的自觉"同根同源，都是中国现代性启蒙的历史产物，是现代中国文学自身的两个侧面。中国现当代文学的发生发展始终是和中国现代历史的特殊境遇联系在一起的，人与文的自觉与"启蒙的文学与文学的启蒙"②两种传统有着密切关系。

"人"的自身主体性的成熟状况是文体发展状况的决定性因素，有怎样的"人"，就有怎样的"文"，关键是看"人"在现代启蒙意义上具有什么性质和程度的"自觉"。文学史的历程告诉我们："人"立才会"文"盛，"人"萎则会"文"凋。

当"人"具有真正的个性主体意识时，创作主体就会具有高度的能动性和创新精神，在主题思想、文化内涵和文体审美层面进行探索和革新，从而促成文学各方面的发展和文坛繁荣。文学史上的五四时期，1920—1930 年代，1940 年代和新时期以来，虽有政治变动的干扰，但始终都存在着一定的现代个性意识发展的文化空间，创作者具有自觉的现代主体意识和现代审美观念，"表现的深切和格式的特别"共存于各个文学社团、文学流派的创作实践之中。小说、散文、戏剧、诗歌等各类文体都走向"自觉"和真正意义上的成熟。

而当文学创作主体的"人"被具体层面的意识形态需要所限制和规定，自我的主体性被拘囿在固定的阶级或民族框架内的时候，文学审美层面的探索也必然会受到影响，只能在狭窄的空间内按照一定轨道进行，不能形成真正的文体解放和文学繁荣。晚清民初，文学被作为保种强国的社会化手

① 荒林：《花朵的勇气》，114 页，北京：九州出版社，2004。

② 陈思和：《中国新文学整体观》，39 页，上海：上海文艺出版社，2001。

段。“人的自觉”和“文的自觉”都从属于社会启蒙任务，大量的新诗、新小说作品所呼唤的“新民”不是真正意义上的现代主体，文学的文体与审美观念也不可能有真正的现代性质。1920年代末开始至1940年代末，1950—1970年代，社会政治矛盾的激化对文学产生了极大的影响和制约。民族救亡、阶级斗争先后成为时代强势话语，“人”的自觉开始让位于阶级或民族解放的社会主题，“文”也开始成为社会政治的话语规定表达。虽有以新月派、“京派”、现代派和“干预现实派”等不同派别坚持文学自身审美特质和创作主体能动性，但终究不可能超越其自身所处的整体社会语境，主流意识形态笼罩了个人的自我价值空间，人的主体意识发展和文的现代审美探索同时处于失语状态。

（赵启鹏）

49. 中国现当代文学与“市场经济”有何关系？

辛亥革命后，中国的资本主义经济得到了一定程度的发展，上海、广州等一些现代都市基本形成。随着城市经济文化的快速发展、市民社会的形成、现代报刊杂志业崛起，中国文学的生产和传播形式开始走向现代化。中国现代文学的运演开始渗入市场经济因素。鸳鸯蝴蝶派、新感觉派，甚至一些左翼革命文学都存在着闲适主义的审美倾斜、情爱婚恋题材的流行以及依托书店和刊物进行商业炒作等争取读者的市场化文学行为。另一方面，文学的经济化市场化、稿费制度趋于成熟，也赋予了创作者独立于官方意识形态的现代品格，在引导他们创作走向大众化的同时也促使其对文学艺术形式进行多方面探索。

1949年以后，计划经济成为中国的统一经济存在状态，文学被组织进国家意识形态体制，阶级性成为统摄文学各个层面的中心，市场经济从当代文学行进轨迹中退隐，都市精神气质消失。新时期以来，中国进行了政治经济体制的深度改革，市场经济得以确立并逐步走向体制化合理化。1980年代后期，市场经济的利益效应首先在文学出版发行机制层面发挥作用，引发文学期刊改版风潮，并形成适应市场需求及读者趣味的综合化、专业化新模式。① 整个出版业随后踏上由政府喂养到走向市场的转轨之路，在承包制、二渠道与造品牌各类市场化追求效应下，逐渐确立了中国式的畅销书生产模式，春风文艺出版社的“布老虎”丛书就是成功个例。各类民间文学奖项在1990年代大规模出现②，这些奖项强调审美原则的纯粹性，以示和官方奖项的意识形态性相区别，但其评审原则和操作方式又往往会出现向市场原

① 邵燕君：《倾斜的文学场——当代文学生产机制的市场化观察》，27～67页，南京：江苏人民出版社，2003。

② 邵燕君：《倾斜的文学场——当代文学生产机制的市场化观察》，217～220页，南京：江苏人民出版社，2003。

则的倾斜。

其次，随着市场经济的社会化，经济理性也改变了创作群体的文化心理，他们开始以读者和市场需求规范作品的叙事主题和审美形态，媚俗现象普遍存在。这直接引发了文学创作活动的大众化和泛市场化，警匪、言情等具有高度经济收益的题材成为文学创作的重头戏；欲望叙事、身体话语成为许多小说的共同元素；部分官场小说走向黑幕秘闻；美女作家、少年写手被炒得沸沸扬扬；文学和影视开始频繁联姻，红色经典也在影视改编中成为历史消费品；文学评论机制为经济原则所支配，出现了金钱和话语互惠现象；为了得到大众认可，主旋律也走向了宽泛化、传奇化和程式化。

最后，市场经济更带来了文学行为的整体优化效应。它使知识分子独立写作成为可能，越来越多的历史禁区被突破；它带来审美原则多元化和艺术探索自由化，使文体得到大解放大繁荣。在开放中走向世界的中国文学更加关注自身传统文化的独到价值，随着市场经济走向成熟，文学还出现了由俗向雅的回潮现象。

（赵启鹏）

50. 如何理解和把握中国现当代文学的传统？

究竟如何理解和把握中国现当代文学传统，是个见仁见智的复杂命题，从不同角度切入进行探讨将获得不同的见解和结论。在我看来，文学的民族化与世界化相互变奏的动态规律及其所形成的文学民族性与世界性，就是中国现当代文学传统深邃而丰富的内涵。

中国现当代文学世界性的形成并不像传统民族文学的世界性是自生的，它主要是靠一种自觉理性指导从改造民族旧文学、建构民族新文学以适应“世界文学”发展需要出发，积极借鉴域外各民族文学特别是西方近现代文学，加以合理化和适用化的改制，变为既能与世界上各先进民族文学相通又能与我国新文学的民族性和时代性相融，这就构成了现当代文学的世界性。世界性并不等于新文学的“世界化”，世界性既是世界化的基本前提又是它的最终结果，如果现当代文学在演变过程中缺少世界化的运动机制和内在规律，就有可能由于片面强调民族性而返回复古旧辙，中国文学很难适应世界文学发展的趋势，以富有现代色彩和民族特性的新文学屹立世界各民族文学之林。但我们所理解的世界化也不是个盲目崇外、数典忘祖的口号，它的精神实质在于强调民族文学在新国际条件下要生存发展，不能自我封闭、墨守成规，必须积极借鉴汲取域外各民族特别是西方各民族的近现代型的文学理论和文学作品，并以此作为参照系，在继承和发扬民族传统文学时，扬弃固有的与新思潮新时代格格不入的保守形式和陈旧内容，使新文学与世界文学息息相通，在中外文化交汇的新结合点上建构具有世界色彩的民族文学。

现当代文学的民族化和世界化之间的关系并不是"非此即彼"的两极对立，而是彼此依存、相互补充、并行不悖的相辅相成的关系，是制导我国现当代文学健全发展的两翼；也可以说，"两化"是一个双向同构运动的相互变奏的过程，从而形成了中国现当代文学的具有制导性的良好传统。从运动过程来说，现当代文学的世界化的功能机制主要体现于横坐标上对域外各民族文学的积极借鉴和审慎选择上，现当代文学的民族化机制主要体现于对本民族文学传统的继承和扬弃上。因而要创建真正意义的世界性与民族性融为一体的现当代文学，一方面要借鉴外国文学的优长，一方面要继承民族文学的传统，而能否正确地认识和把握在借鉴与继承的纵横坐标上的"结合点"和"衔接点"，则成了创建具有中国特色的现代型文学的关键。

中国百年现代型文学的建构与发展同民族化与世界化相互变奏有密切关系，可以从中揭示出这样的规律，即"两化"变奏得好，文学事业就昌盛兴旺；"两化"变奏得不协调，现当代文学的演进或走入低谷或步上歧途；唯有"两化"相互变奏得和谐统一、步调一致，才有利于中国现当代文学的生成和发展。

（朱德发）

文学运动

Wen xue yun dong

Wen xue yun dong

Wen xue yun dong

W e n x u e y u n d o n g



51. 晚清文学改良运动是怎样发生的?

所谓晚清文学改良运动,主要指戊戌变法时代的文学运动,时间大约从19世纪70年代到20世纪头10年。其代表性人物有康有为、梁启超、谭嗣同、严复、黄遵宪等。它是近代思想启蒙运动在文学上的直接反映,文学则成为了先驱们进行思想启蒙的主要工具和实现方式。晚清文学改良运动注重了诗文的改革(诗界革命、文界革命),提倡文体革新和白话,把小说提高到一个较高的地位上(小说界革命),以及输入话剧等新的艺术样式(戏剧改良)。人们一般把以上诸方面的"革命"和"改良"通称为晚清文学改良运动。

近代以来,居于正统地位的是桐城古文、选学骈文和宋诗派的诗,至于小说和戏曲则处于边缘地位。居于正统地位的诗文和作者,"章摹句效,终身役于古人"(梁启超语),他们一味地固守传统的诗文理论,脱离现实生活,拒绝一切新思想、新事物、新语言和新的表现方法,从而成为中国文学与文化思想发展的严重桎梏。正是在这样的背景下,晚清文学改良运动才如火如荼地开展起来。

黄遵宪在"诗界革命"中提出了"我手写吾口"的口号,在反对拟古主义中强调诗歌创作中的个性化口语化,这得到了夏曾佑、梁启超、谭嗣同等人的积极赞和,并蔚成风气。他们特别肯定了"诗界革命"最重要的是"当革其精神,非革其形式",从而一举扭转了诗界拟古和无病呻吟之弊端,做到了"适用于今,通行于俗","明白晓畅,务期达意"①。

梁启超等人发动的"文界革命"亦声势浩大,他们提出了"崇白话、废文言"的口号,力倡言文合一。在"文界革命"的影响下,晚清众多的白话报,形成了具有鲜明时代特点的梁启超式的"新文体",其文"多为平易畅达,时杂以俚语韵语","条理明晰,笔锋常带情感",产生了巨大的社会影响。

在晚清文学改良运动中,影响较大的是梁启超提出的"小说界革命"。它提出了"小说为文学之最上乘"的口号,把小说的社会地位和作用,提高到无以复加的高度,一面猛烈地攻击旧小说的"诲淫诲盗",一面大声疾呼把小说和社会改良结合起来,并由此出发探讨了小说的美学特征,这就冲破了鄙视小说以及小说家的传统观念,把"小说界革命"纳入到了"新民"与"新中国"的总目的中,使之成为文化改良的一个有机的组成部分。

晚清文学改良运动中,"戏剧改良"也搞得颇有声势。为了改良晚清戏剧界的不良倾向,一批先觉者不仅致力于新戏曲剧本的创作,而且还通过对中国的旧剧和外国近代戏剧的比较,指出了戏剧改良的重要性和必要性。其中,春柳社和春阳社等社团对推动"戏剧改良"功莫大焉。

---

① 黄遵宪:《日本国志·学术志·文学》,《中国近代文学大系·文学理论集一》,56页,上海:上海书店,1994。

在晚清文学改良运动中，如雨后春笋般出现的期刊起到了重要的推动作用。期刊在这里犹如一个"公共领域"，使晚清文学改良运动获得了自我实现的空间，搭就了一个联结这一运动的发起者和参与者的桥梁。单就小说期刊来说，影响较大的就有《新小说》、《绣像小说》、《月月小说》、《小说林》等。

（李宗刚）

52. 如何评价晚清文学改良运动？

晚清文学改良运动是一场带有改良色彩的资产阶级启蒙文学运动，它既是中国封建文学总解体的开始，又是具有划时代意义的五四文学革命的预演和先导，为新文学运动的勃兴作了一定的准备，在多方面孕育了五四文学革命。

晚清文学改良运动是中国文学从古典文学到现代文学之间的一个过渡，也是近代思想启蒙运动在文学上的直接反映。晚清文学改良运动注重了诗文的改革（诗界革命、文界革命），提倡文体革新和白话，把小说的地位提高到一个较高的地位上（小说界革命），以及输入话剧等新的艺术样式（戏剧改良）。总之，他们以具有鲜明近代色彩的文学观为指导，从文学观念到创作风格，从文学体裁到文学语言等方面，酿成了与中国古典文学主潮渐去渐远的另一文学大潮，从而为五四文学的萌生作了必要的准备。

晚清文学改良运动从根本上来说，是从属于晚清政治改良运动的，这说明文学改良并不是根源于文学自身的要求，而是服从和服务于社会改良的，实际上，这是中国传统的文以载道的传统文学观的另一种表现形式。晚清社会在康有为、梁启超等人的引领下，从救亡图存和开启民智的目的出发，积极宣传改良思想，正是从适应社会改良的需要出发，他们对文学提出了改良的要求，从而掀起了晚清文学改良运动。

晚清文学改良运动在严格的意义上还没有构成一次真正的文学革命。它的很多口号和理论主张，既有现代性的精华，又有封建性的糟粕。这主要根源于他们希冀在传统文化和文学的既有格局中，通过对西方文化和文学的嫁接，完成一次中国文学的"改良"，而不是一次彻底的"革命"。

尽管晚清文学改良运动有着这样或那样的局限，但其历史功绩是无法抹杀的。它不仅在思想内容方面，而且在文学形式方面，都为五四文学革命的崛起作了必要的准备。他们从救亡图存的终极目的出发，在文学上提出了"诗界革命"、"小说界革命"和"戏剧改良"等口号，并身体力行，从而酿成了晚清文学改良运动。其所提出的文学主张，和五四文学革命所提出的文学主张有着直接的承继关系，这就使五四文学革命提出的一些文学主张得到了一定程度的预演，为五四文学革命最终酿成更加广泛的社会性的文学运动奠定了坚实的基础。特别需要强调指出的是，五四文学革命的发动者

和参与者，莫不深受晚清文学改良运动的影响。如胡适就说过“二十年来的读书人差不多没有不受他（指梁启超——引者注）的文章的影响”①。从这样的意义上说，没有晚清文学改良，就没有五四文学革命，就没有中国现代文学。

（李宗刚）

53. 简评晚清的白话运动。

晚清白话运动的倡导者们，“抱着改革文学的志愿”，“在散文方面的成绩只是把古文变浅近了，把应用的范围也更推广了”；“在韵文方面，他们也曾有‘诗界革命’的志愿”②。黄遵宪则提出了“我手写吾口”的“诗界革命”口号；梁启超在提倡浅易畅达的“新文体”时，强调指出了“俗语文体之流行，实文学进步之最大关键”③；裘廷梁则旗帜鲜明地提出了“崇白话而废文言”的口号。在这一白话文主张的指导下，在文化相对开放的部分地区演变成为一场颇有声势的白话运动。

在晚清的白话运动中，一大批白话报纸、白话书籍、白话小说相继诞生。其中著名的白话报纸就有无锡白话报、杭州白话报、苏州白话报、宁波白话报、国民白话报、上海新中国白话报、安徽白话报、长沙演说通俗报、江西新白话报等；白话小说也大量涌现，据阿英的估计，白话小说约在1500种以上。这些白话报和白话小说，从“开通民智”的启蒙需要出发，一时蔚然成风。

晚清的白话运动和五四文学革命中的白话文主张和实践具有内在的联系。这不仅体现在五四文学革命中的白话文主张是在晚清的白话运动的基础上进一步的发展，而且还体现在五四文学革命的一些倡导者，诸如胡适、陈独秀等人都深受晚清的白话运动的影响，并进行过白话文写作，这为他们发动五四文学革命奠定了坚实的基础。

但是，晚清的白话运动，也存在着一些局限，这主要体现在他们虽然从事白话运动，但并没有明确地提出以白话文取代文言文正宗地位的口号和措施，更没有将白话作为文学的唯一利器。这便使其白话运动带有某些权宜之计的色彩，因为“小百姓”“无知无识，故降格作点通俗的文章给他们看”，白话运动还仅仅局限于一定范围内，没有酿成一场声势浩大的反对文言文、提倡白话文的运动。晚清的白话运动，只是对既有的价值体系的修补，而不是彻底颠覆，只有当五四文学革命在以科学与民主为鹄的时，白话文作为新的话语体系才获得了确立的历史机缘。

（李宗刚）

---

① 胡适：《五十年来中国之文学》，见《胡适文集》第3集，217页，北京：北京大学出版社，1998。

② 胡适：《五十年来中国之文学》，见《胡适文集》第3集，222页，北京：北京大学出版社，1998。

③ 楚卿：《论文学上小说之位置》，见《二十世纪中国小说理论资料》第1卷，80页，北京：北京大学出版社，1997。

54. 怎样认识清末民初通俗文学运动的文学史意义?

清末民初通俗文学运动主要是清末民初大都会兴建过程中出现的一个文学潮流。其"在形式上继承中国古代白话小说传统为模式的文人创作或经文人加工再创造的作品;在功能上侧重于趣味性、娱乐性、知识性和可读性,但也顾及'寓教于乐'的惩恶劝善效应;基于符合民族欣赏习惯的优势,形成了以广大市民层为主的读者群,是一种被他们视为精神消费品的,也必然会反映他们的社会价值观的商品性文学"①。其代表性人物有徐枕亚、周瘦鹃、包天笑等。

首先,清末民初通俗文学运动在根本上是中国社会现代化和文学现代化追求的产物。1906 年,当时中国最大的通商口岸上海出版的报刊达到 66 家之多,此时全国出版的报刊总数达到 239 种。这些依赖通商口岸、现代都市和印刷出版工业及大众传媒体制而出现的都市文学刊物,一方面因适应了都市市民大众的"消闲"、"娱乐"的要求从而建立起市场和读者群,一方面又为那些由于种种原因而脱离了传统的"学而优则仕"的人生事业格式的知识分子,向现代职业作家的转变提供了物质条件。众多的报刊杂志以及相应的印刷出版体制的产生与形成,本身就是社会现代化的产物,它们又共同构成了文化、文学的生产消费体制、公众传媒体制和"文化公共空间"。清末民初通俗文学运动正是在这样的一种大背景下孕育和诞生的。

其次,清末民初通俗文学运动是对中国古典通俗文学的继承和改良。在清末民初通俗文学运动中,通俗文学作家的大多数,"在对中国古典小说中的志怪、传奇、话本、讲史、神魔、人情、讽刺、侠邪、侠义、谴责等小说门类和品种,加以新的探索",在 19 世纪末至 20 世纪初,创作"反映以大都会生活为主轴的,又以消遣为主要功能而杂以劝惩目的的文学作品"②。但是,很多的学者在对这一通俗文学运动的指责中,忽视了其"改良"的重要特质。

再次,清末民初通俗文学运动,注重了对文学趣味性的价值追求,这对扭转晚清政治小说中过分地充斥着政治说教、甚至异化为政治说教的工具的偏向,具有不可取代的文学史意义。从梁启超开始提出政治小说为肇始,小说被赋予了越来越多的社会、政治负荷,这就使小说越来越背离了自身的审美特点,清末民初的通俗文学运动,则极大地扭转了这一文学发展态势,使文学向着自身回归。

最后,清末民初的通俗文学运动,注重了文学对客观现实的"存真性"的价值追求。通俗文学作家在进行文学创作时,超越了党派的立场,以超脱的

---

① 范伯群:《民初都市通俗小说丛书·总序》,刊于丛书第 1 册《武侠鼻祖——向恺然》书前。《民初都市通俗小说丛书》(共十册),台湾业强出版社,1993。

② 范伯群:《中国近现代通俗文学史》上册,7 页,南京:江苏教育出版社,2000。

文化姿态，追求小说对现实生活的真实性反映，建构起了一个较为真实和完整的晚清社会的文学图景。“在描写这些新异事物时，并不想去为它们‘定性’，他们只想不偏不倚地去细致描摹，因此他们的作品往往‘存真性’特强。”①

总的来看，通俗文学运动随着五四文学新范式的确立反而获得进一步的发展，并在嗣后出现了像张恨水这样的一代通俗文学大家。这说明清末民初的通俗文学运动在文学史上具有不可取代的意义。

（李宗刚）

55. 如何理解晚清文学改良运动与五四文学运动的关系？

晚清文学改良运动是一场带有改良色彩的启蒙运动，它是中国古典文学总解体的开始，又是具有划时代意义的五四文学革命的预演和先导，它为五四文学运动的发生作了多方面的准备。

晚清文学改良运动作为五四文学运动的预演，主要体现在，五四文学运动的部分文学主张已经在晚清文学改良运动那里得到了一定程度上的展示；在指导思想上，主要是从西方借鉴过来的科学与民主的思想以及达尔文进化论为主的进化史观；在文学思潮上，主要是由得利于西方文学理论的译介而诱发的新文学观念，从文学的本源到文学的功能，再到文学的批评，都强化了文学对自我本体的回归和对现实人生的改造功能；在语言上，更是主张言文合一的白话文。所有这些方面，都说明两者之间存在着无法分割的联系。

晚清文学改良运动对五四文学运动的孕育，还体现在它对五四文学运动的先驱者们的积极影响。五四文学的先驱都直接或间接地受到了晚清思想启蒙和文学改良的积极影响和深刻启迪。这正如胡适论及梁启超对他们这一代的深刻影响时所说的：“二十年来的读书人差不多没有不受他的文章的影响。”②郭沫若也有过类似的论述：“无论是赞成还是反对，可以说没有一个没受过他的思想或文字的洗礼的。”③

当然，晚清文学改良运动毕竟还是无法和五四文学运动等同起来。如晚清文学改良运动在提倡白话的同时并不反对文言，他们往往把俗与雅和白话与文言等同起来，认为通俗者如书报可以用白话，而文学则还是用文言。到了五四文学运动期间，则不仅在文学理论上提出了“提倡白话文，反对文言文”的理论诉求，而且在文学实践上也径直地使用白话文。

总之，晚清文学改良运动和五四文学运动是中国文学史发生转型时无

---

① 范伯群：《中国近现代通俗文学史》上册，7页，南京：江苏教育出版社，2000。

② 胡适：《五十年来中国之文学》，见《胡适文集》第3集，217页，北京：北京大学出版社，1998。

③ 郭沫若：《沫若文集》第6卷，112页，北京：人民文学出版社，1958。

法分割的两个环节，正是借着晚清文学改良运动这一不可或缺的历史环节，五四文学运动这一真正具有现代意义的运动才得以最终兴起。

（李宗刚）

56. 五四文学革命是怎样崛起的？

首先，五四文学革命的崛起和晚清以来的社会现实危机有着直接的关联。从鸦片战争开始，中国在西方的侵略下，社会危机进一步加深，一些文化先驱者开始了救亡图存的艰辛历程。他们在一次次的失败中，逐渐地意识到，要救亡图存，实现国富民强，就离不开人的思想的改造。为此，陈独秀在《新青年》的发刊词《敬告青年》中，提出新文化的六种精神，如“自主的”、“世界的”、“实利的”、“科学的”精神等；不久，他又痛切指出：“亡国灭种之根在于卑劣无耻退葸苟安易圆滑之国民性。”①这样一来，人的觉醒，人的解放，人的改造，便被提升到关乎民族命运的高度上来了。正是在这样的大的背景下，五四文学革命便是“从新要发见‘人’，去‘辟人荒’”②。

其次，在晚清文学改良运动的影响下，五四文学革命的先驱者获取了充足的文学营养，这为五四文学革命的崛起奠定了坚实的人才基础。在晚清文学改良运动中，像严复和林纾的翻译，像康有为和梁启超的诗文，都给成长中的五四文学革命的主将们以深刻影响。陈独秀在其《文学革命论》中，就针对五四文学革命的崛起，这样分析道：辛亥革命所以失败，重要原因之一就是缺乏一次影响深远的文化思想领域的革命，致使“盘踞吾人精神界根深蒂固之伦理、道德、文学、艺术诸端，莫不黑幕层张，垢污深积”，因此，要改革中国社会便不能不改革文化思想、改革旧文学。显然，这样的意识离不开对晚清文化先驱的思想和实践的深刻体认。

再次，五四文学革命的崛起离不开辛亥革命后建立的中华民国的制度保障。五四文学革命的崛起和辛亥革命之间固然有一定的时间差，但是，五四文学革命本来就和辛亥革命在文化观念上的基本诉求一致。中华民国的建立，确立了民主和科学等现代话语的合法性。在袁世凯和张勋的复辟过程中，尊孔复古的逆流，使进步的知识分子痛感以现代性思想扫荡封建观念的必要性和迫切性。这正如陈独秀所说的那样：“欲建设西洋式之新国家，组织西洋式之新社会，以求适合今世之生存，则根本问题，不可不首先输入西洋式国家之基础，所谓平等人权之新信仰，对于与此新社会新国家新信仰不可相容之孔教不可不有彻底之觉悟，猛勇之决心。”③

最后，五四文学革命的崛起也是世界现代文化和文学深刻影响的必然

① 陈独秀：《抵抗力》，载《新青年》第1卷第3期，1915年11月。

② 周作人：《人的文学》，载《新青年》第6卷第1期，1919年1月。

③ 陈独秀：《宪法与孔教》，载《新青年》第2卷第3号，1916年11月。

结果。对西方文化和文学的翻译介绍，不仅从思想上给五四文学革命以直接的支持，而且还从文学形式上给五四文学革命以强力的支撑。特别是五四文学革命中一些先驱者，不但深受前辈学人译介过来的西方文化的影响，而且还切身感受到了异域文化的魅力，像高举五四文学革命义旗的胡适便是站在大洋彼岸发出了时代的最强音。

当然，五四文学革命的崛起，尽管从一开始就显示出了和中国古典文学决绝的文化姿态，但实际上，从新文学先驱鲁迅、胡适、周作人等人的文学革命诉求和现代文化人格建构中，都可以找寻到传统的影子。

（李宗刚）

57. 五四文学革命与《新青年》的关系。

五四文学革命的主要媒体和阵地是《新青年》，《新青年》的编辑群体、作者群体和读者群体主要是五四文学革命的领军人物和回应主体，离开了五四文学革命的这些中坚人物，《新青年》也就难以承载起思想启蒙的使命。

《新青年》(第1卷原名为《青年杂志》)1915年9月创刊于上海。1917年初由上海移往北京；1920年9月，从第8卷第1期开始又移到上海。《新青年》的主编是陈独秀，移到北京后，《新青年》的编辑工作实现了一些变革，其主要的编辑人员基本上包括了五四文学革命的主要人物。在《新青年》刊物的编辑和作者队伍中，能够代表着五四文学理论和创作实绩的人物相继登上了历史舞台，如李大钊、吴虞、鲁迅、周作人、胡适、刘半农、沈尹默、钱玄同等。在《新青年》的影响下，一批现代知识分子和青年学生，也逐渐地走上了历史舞台的前台，如罗家伦、傅斯年等，进一步推动了五四文学革命的发展。

《新青年》一开始就高举反对封建文化的大纛。它以自由平等学说、“个性解放”思想、社会进化观点和现代科学学说为其主要的理论武器，反对封建文化中的旧思想旧道德和封建迷信。这种思想，随着五四文学革命的深入，变得愈加清晰起来，如在1919年初《新青年》的《本志罪案之答辩书》中明确地宣示，为了科学与民主，就必须反对孔教、礼法、贞节以及其他的旧伦理、旧政治、旧宗教、旧文学与旧艺术，而且深信只有科学与民主“可以救治中国政治上道德上学术上思想上一切的黑暗”①。

《新青年》在进行思想启蒙的同时，便倡导以反对文言、提倡白话，反对旧文学、提倡新文学为主要内容的文学革命运动，其代表性的文论是胡适的《文学改良刍议》和陈独秀的《文学革命论》。胡适在《文学改良刍议》中，针对中国旧文学的八种弊端，具体阐释了他的“八事”，明确地提出了以白话文取代文言文作为新文学的工具，成为五四文学诞生的正式宣言；陈独秀在《文学革命论》中，提出了文学革命的“三大主义”即建设平易的、抒情的国民

① 阿英：《中国新文学大系·史料索引》，57页，上海：上海文艺出版社，2003。

文学，建设新鲜的、立诚的写实文学，建设明了的、通俗的社会文学。嗣后，在《新青年》上相继发表了一系列有关五四文学革命的理论性文章。

《新青年》不仅在理论上积极倡导文学革命，而且在创作实践上也给予了大力支持。它不仅刊发了胡适等人早期的白话新诗，而且还发表了大量新散文——“随感录”；特别是从 1918 年 5 月起，鲁迅的《狂人日记》、《孔乙己》、《药》等作品相继发表，不仅“显示了文学革命的实绩”，而且奠定了新文学的基础，开辟了中国文学创作的一个新时代。

总的来看，五四文学革命和《新青年》有着紧密的联系。不过，1920 年后随着五四文学革命的主将们在政治主张或文化理念上的不同，“有的高升，有的退隐，有的前进”，《新青年》也基本上完成了自己的历史使命。

（李宗刚）

58. 为什么说五四文学运动是新文化运动的重要一翼？

首先，文学作为审美文化形态，本身就是文化的一个重要组成部分，而五四文学运动和新文化运动的关系更是特别密切，这主要体现在支撑五四文学运动的思想基础和新文化运动的指导思想上是一致的。五四文学运动尽管在文学上的诉求是多方面的，诸如语言革命、文体变革等，但就其核心诉求来说，则是思想革命。正是这思想革命，使其和新文化运动的思想启蒙获得同构性。实际上，新文化运动中思想革命的发展是和文学革命的发生紧密联系在一起的。因为新文化运动的先驱者认为，封建思想“寄寓在古文中间，几千年来，根深蒂固，没有经过廓清，所以这荒谬的思想与晦涩的古文，几乎已融合为一，不能分离”，“如今废去古文，将这表现荒谬思想的专用器具撤去，也是一种有效的方法”①。为了废除作为封建思想载体的文字，他们提出了反对文言文、提倡白话文的主张。并由此为切入点，开始了对旧文学旨在全面清理的文学革命。

其次，五四文学运动的倡导者、创作主体和接受主体与新文化运动的倡导者、创作主体和接受主体，也基本上是重合的，也就是说，他们身兼着五四文学运动和新文化运动的双重历史使命。这恰如恩格斯面对西方文艺复兴时期那些杰出的文化巨人时所说的那样：“这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。”②如陈独秀、胡适、鲁迅等人，就是这样一些在多方面取得了杰出成就的文化巨人。特别需要指出的是，他们从事五四文学运动的重要动因，来自于他们对文化启蒙的价值追求。他们高举民主与科学的大纛，在对中国传统的文化价值体系

---

① 周作人：《思想革命》，《每周评论》第 11 期，1919 年 3 月 2 日。

② 恩格斯：《自然辩证法导言》，见《马克思恩格斯选集》第 3 卷，446 页，北京：人民出版社，1972。



的彻底解构中，建构着具有现代特质的新文化。

总的来看，新文化运动是中国历史上空前的思想解放运动，使人们从封建教条的束缚中挣脱出来，促成了人的个性解放。五四文学革命既是这一思想解放的具体成果之一，它自身又是思想解放的一种表现。它以空前的规模和决绝的姿态，对封建观念进行了彻底的清理，对促成中国社会和人们观念的变革起到了重要作用，从而使之成为新文化运动的重要一翼。

（李宗刚）

59. 如何理解五四新文学运动在中国文学史上的地位？

五四新文学运动在中国文学史上是一次伟大的变革，它不仅标志着延续了几千年的中国古典文学走向了自己的终点，而且还标志着一种具有现代意识、现代内容和崭新形式的新文学被创造出来。

首先，五四新文学运动从思想上动摇了封建文学得以存活的意识形态。在中国文学史上，尽管也出现过像晚清兴起的文学改良运动，但是这样的“文学变革”大都局限于文体等形式方面，并没有从思想到形式发生质的蜕变。而五四新文学运动则不同，它从思想到内容，再从内容到形式，都产生了质的革命。它所高扬的民主与科学的大纛，与封建意识形态直接对立，从根本上动摇了古典文学的思想基础，从而表现出了和中国古典文学决绝的文化姿态。

其次，五四新文学运动奠定了中国现代文学的坚实基础，揭开了中国文学史新的一页。它以“人的文学”、“平民文学”、“写实主义文学”、“为人生的文学”等现代文学观念，直接解构了“代圣贤立言”的古典文学，实现了文学思想内容、语言和文体诸方面的根本性变革。它对个性解放的张扬、婚姻自主的追求、男女平等的向往，使它区别于中国文学史上的任何一个时期的文学；它在语言上摒弃了文言文的正宗地位，把白话当做了新文学的唯一利器，真正完成了以白话文取代文言文正宗地位的历史使命；它在文体上打破了旧文体的桎梏，实现了多种文体的大解放，从而确立了现代中国文学的新的文体形式。

再次，五四新文学运动结束了古典文人独霸文坛的局面，开启了现代知识分子掌控文学发展方向的新格局。在中国文学史中，古典文学是和文人联系在一起的，是带有“贵族气”的文学，平民处于“不在场”的状况中。而五四新文学运动则把文学和平民紧密地结合了起来，甚至在其宣言中直接地宣称为“平民文学”。与此相对应，文学的创作主体和接受主体，也发生了根本性的改变，甚至连那些无意于成为文学家的“新青年”，也成了五四新文学的创作主体。而那些曾处于文学中心地带的封建文人，甚至包括具有改良思想的一大批晚清作家，则被挤出了文学的中心地带，从而被边缘化了。

总的来看，五四新文学运动在中国文学史上的地位是怎样估计都不过

分的，尽管在五四新文学运动中还存在着由于其决绝的文化姿态而带来的某些偏激或偏颇的局限。

（李宗刚）

60. 五四文学精神是什么？

五四文学作为现代性的文学，其文学精神和传统文学精神具有本质区别，主要表现在以下几个方面：

首先是“重新估定一切”的叛逆精神。在五四文学的倡导者那里，他们对中国传统文化采取了重估的态度，对一切信条，一切人生观、道德观，都采取了“评判的态度”，发出了“从来如此，便对么”的追问。这就使五四文学在中国传统文学的废墟上，在对西方文化实行“拿来主义”的基础上，通过对传统价值观念进行整体性的反思，重构了新的价值系统，实现了文学价值观念体系的更新。尽管这样的更新难免会有这样或那样的偏激，但从总体上来说，离开了这样的叛逆精神，五四文学的确立将是难以想象的。

其次是“人的文学”的个性精神。个性解放的实质是人的解放，使人从自然和社会的各种限制其自由健康发展的束缚中摆脱出来，获得人的应有的权利和价值。“人”的发现和建立在“人”的发现基础之上的“人的文学”，使五四文学找寻到了其新精神和新内容，实现了和中国封建的“非人的文学”的决裂，完成了对“为人生，而且要改良这人生”的启蒙主义的皈依。正是在这一理念的驱动下，被侮辱和被损害的社会下层的人们才进入了文学的表现视野，“人的文学”又推动了现代中国人性解放的历程。

再次是忧国忧民的悲剧精神。五四文学的这种悲剧精神，主要表现在悲剧意识的觉醒。这种觉醒的悲剧意识，使作家从“瞒和骗”的喜剧观念中解放出来，还社会和人生以真实的本来形态，传达了他们对人类生存的悲剧性体验，特别是作为一代觉醒者孤独心态的体验，显示了他们执著于“改造国民性”的坚定信念。

最后是“拿来主义”的开放精神。五四文学的先驱者们，以开放和平等的开阔胸襟，认定在中国文化之外，还有人类其他可资借鉴和学习的文化。这就从根本上破除了中国文化中心论或优越论，“放开度量，大胆地，无畏地”将外来的新思潮“尽量吸收”，在兼收并蓄中找寻到为我所用的精神资源，开启了“以外国文学为师”和建构中国气派的新文学的崭新历程，使外国文化或文学成为一代先驱对中国封建文化或文学决绝态度的重要资源。正是从这样的意义上，人们把五四文学当做中西文化融会后孕育出来的“宁馨儿”。

总之，五四新文学运动尽管存在着这样或那样一些问题，但五四文学精神已经成为现代中国文学最为宝贵的精神资源。

（李宗刚）

61. 五四文学运动的主要历史意义和教训是什么?

五四文学运动的主要历史意义体现在以下几个方面:

其一,五四文学运动标志着中国"文"的觉醒。

五四文学运动标志着中国古典文学的终结和具备现代意义文学的诞生。内容上,五四文学运动提倡民主、科学精神,深刻批判儒家的纲常道德,抨击文化专制主义,以求得"人"的解放。他们批判文以载道、游戏消遣的传统思想观念,通过与"鸳鸯蝴蝶派"、"国粹派"、"学衡派"、"甲寅派"等的论争,基本确立了"人的文学"、"平民文学"为代表的文学观念。

形式上,五四文化运动反对文言、提倡白话。他们认为中国进入现代阶段必须主动地适应现代社会的要求,进行语体革新,废文言而提倡白话,做到"一时代有一时代的文学"。经过五四文学运动,几乎所有的报纸刊物都开始运用白话文,国民学校低年级国文课程也统一应用白话,白话文体在中国大地上呈不可遏制之势。

其二,五四文学运动标志着中国"人"的觉醒。

"立人"。五四文学运动作为中国除旧布新的文化启蒙运动,以"重新估定一切"的叛逆精神去重新审视几千年的束缚国人性格发展的传统文化、思维模式、价值观念,呼唤以自我为中心的现代人格。五四文学运动首先将矛头指向以"吃人"为代表的封建文化,对传统的家族制度给予激烈的批判,指出应当以"立人"作为五四文化运动的重要价值目标,建立具备独特个性的个体,使他们有理想的人格规范,最终从"人"的觉醒引入到民族和国家的振兴。

"立国"。五四前后的中国正处于民族危亡的时刻,"五四"一代知识分子自觉地承担起对国家和民族的职责。他们以思想启蒙为工具,目标直指救亡危难中的民族国家,在致力于"立人"的同时,为"立国"做准备,承担起推动社会发展的历史使命。

五四新文学运动的教训在于:

其一,五四新文化运动的教训主要体现在对传统文化的矫枉过正。五四新文学运动对西方文化的吸收基本是"以欧化为是"的,这是带有全盘西化的思路;五四新文学运动的倡导者们对于传统文学的轻视和否定,使人们对中国文学甚至民族国家的命运全部寄托在西方的思想上。虽然五四新文化运动有其特定的时间和空间背景,但对现代文化和传统文化的人为断裂却是对中国文化的损伤。

其二,五四新文化运动的某些主张在一定程度上忽视了中国现实的土壤,没有注意到中国文学发展脉络与世界文化发展的不同步性,这也造成了五四新文化运动"开药方"的能力大于解决实际问题的能力。

(张超)

62. 为什么说1920年代是新文学的建设期?

一、1920年代是风格各异的文学社团、流派的建设期。1920年后诸多作家开始显露出不同的创作倾向,按照不同的理论主张及兴趣爱好,他们相继成立各自的文学社团或者流派,创办体现自己审美追求的文艺刊物。1921年到1923年,全国有大小文艺社团40多个,文艺刊物50多种,其中包括文学研究会、创造社等为新文学的发展作出重大贡献的社团流派;到1925年,较为活跃的文学社团数量达到了100余个。数量众多的文学社团、流派的出现,标志着中国文学已经开始从破坏的层面逐步转向了建设阶段。

二、1920年代是新文学理论的建设期。从"为人生"的文学观,到周作人要求以人道主义为本,观察、研究、分析社会的"人生诸问题"和"非人的生活"的"人的文学",到以白话语体描写人民大众生活的真实情状,忠实反映"世间普通男女的悲欢成败"的"平民文学",再到革命文学关注"被侮辱被损害"的第四阶级的"血和泪"的文学,文学的理论主张逐步趋于反映时代、批判现实和改造社会,以期发挥文学唤醒民众、指导人生的功能,为新文学开辟着一条源自"五四"又不等同于"五四"的发展道路。

三、1920年代是白话文学创作取得显著成绩的时期,文学总体格局基本形成。白话新诗的创作在内容和形式都取得了长足的进步。诗人们开始思考新诗究竟该如何发展的问题,探讨发挥"语体诗的真正长处"的多种可能性,新月派、象征派诗对初期白话诗和自由体诗表现手法过于直露的弊端进行了一定程度上的反拨。小说创作迅猛发展,具备了与世界文学对话的高度,出现了鲁迅、茅盾、叶圣陶、郁达夫为代表的作家群,和以《呐喊》、《彷徨》、《沉沦》为代表的作品。小说牢牢占据了文学的中心位置。散文和戏剧也取得了长足的进步。散文方面,出现了文学研究会、创造社、"语丝"派、"现代评论"派的创作团体以及鲁迅、周作人、朱自清、郁达夫为代表的作家。戏剧方面洪深用现代戏剧观念建设话剧团体,严格戏剧演出规范,对于促进话剧在中国的成熟有着重要的意义。被称为"独幕剧圣手"的丁西林以《一只马蜂》等作品,开创了中国现代幽默喜剧的新样式。郭沫若《三个叛逆的女性》开创了现代历史剧的文学样式,而田汉的剧作则更为注重人物内心感情的直接抒发,使中国戏剧的创作具备了"向内转"的可能。

(张超)

63. 文学革命是怎样演化为革命文学的?

1. 由文学革命向革命文学的转化,是中国文学自觉加强与世界文学,特别是以苏联为代表的世界无产阶级文学运动联系的结果。十月革命之后,苏联以"无产阶级文化派"和"拉普"等团体为代表,提出了较为完备的无产

阶级革命理论，成为世界无产阶级文学的中心。1921年前后，不少的苏俄文学作品以及理论作品被译介到国内，影响了大批的青年、学生，为革命文学的发生做好了人才储备，从客观上促进了中国文学由文学革命向革命文学发展。

2. 以“左联”为代表的左翼势力的大力推动，促进了由文学革命向革命文学发展。首先，后期的创造社、太阳社、“左联”等革命文学团体，以其自身的发展证明革命文学的发生乃是“势所必至”①。其次，鲁迅、瞿秋白、冯雪峰、周扬等人先后译介了马克思、列宁的经典著作以及苏联、日本研究马克思主义的经典文章，使革命开始向马克思主义方向发展。

3. 文学革命注重建立“活的文学”、“人的文学”，着意于思想启蒙和个性解放，即重在启蒙与“立人”。“五四”落潮之后，社会动荡不安，国家民族处在危难的时刻，个人、国家、民族都在呼唤一场可以实现拯救中国的大革命。这样的政治氛围使启蒙主题和个人主义的主题开始被边缘化，而救亡与革命文学开始成为主导整个中华民族的主题和中心话语，甚至文学革命所主张的个人主义等主题开始被置于革命文学的反面。比如，蒋光慈便说过：革命文学应该是反个人主义的文学，它的主人翁应当是群众，而不是个人；它的倾向应该是集体主义，而不是个人主义。

4. “五四”落潮之后的中国知识分子们也开始对国家民族的前途和命运进行了不同的思考，文学运动的统一战线开始解体，一部分知识分子陷入一种无路可去的彷徨和苦闷，甚至他们之间开始了一些内部的争斗，这样的争斗同样显示了他们对于明天的焦虑和思考。五卅运动激起了全国人民的爱国热情，同样也为这些苦闷的精英们指明了斗争的方向。从此他们开始将目光投诸对工农大众的关注，文学形式上开始“接近农工大众的用语”，内容上“以农工大众为我们的对象”②。

（张超）

64. 蔡元培在《中国新文学大系》中对五四文学运动是怎样总结的？

首先，蔡元培认可《新青年》在“宣言”和“罪案之答辩书”的态度。所谓“破坏”活动，是在拥护民主与科学的基础上，破坏礼教，破坏礼法，破坏国粹，破坏贞节，破坏旧伦理，破坏旧艺术，破坏旧宗教，破坏旧文学，破坏旧政治。

第二，蔡元培理清了革命而进入文学革命的历史。他认为胡适提出的

① 鲁迅：《现代新兴文学的诸问题・小引》，见《鲁迅全集》第10卷，292页，北京：人民文学出版社，1981。

② 成仿吾：《从文学革命到革命文学》，载《创造月刊》1928年2月号。

"八事"与陈独秀发表的《文学革命论》提出的"三大主义"是从革命而进入文学革命的基本过程。

第三,蔡元培解释了为什么改革思想一定要牵涉到文学,他认为这因为文学是传道思想的工具。钱玄同曾说:"旧文章的内容,不到半页,必有发昏做梦的话,青年子弟,读了这种旧文章,觉其句调铿锵,娓娓可诵,不知不觉,便将为文中之荒谬道理所征服。"蔡元培便认为钱玄同所主张的"废灭汉文""虽不易实现,而先废文言文,是做得到的事"。①

第四,蔡元培理清了白话文提倡的过程。虽然早在1903年左右,白话文也颇为流行,但那时候作白话文的缘故,是专为通俗易理解,可以普及常识,并非取文言而代之。而真正主张以白话代文言,而高揭文学革命的旗帜,这是从《新青年》开始的。

第五,蔡元培肯定了白话文提倡的合理性。他说中国近代本来视文言文为古文,而欧洲人视不通行的语言为死语,刘大白参用西人的语意,译古文为鬼话,所以反对文言、提倡白话的运动,可以说是弃鬼话而取人话了。

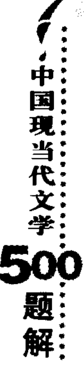
最后,蔡元培认为中国的文艺复兴,自五四运动以来不过15年,新文学的成绩,"当然不敢自诩为成熟。其影响于科学精神民治思想及表现个性的艺术,均尚在进行之中"。并希望,"应以十年的工作抵欧洲各国数百年",并"对第一个十年先作一总番查,使吾人有以鉴既往而策将来,希望第二个十年与第三个十年时,有中国的拉飞尔与中国的莎士比亚等应运而生"。

(张超)

65. 胡适在《中国新文学大系》中对五四文学革命是如何论述的?

一、胡适在《中国新文学大系》第一集导言中首先叙述并补充了文学革命的历史背景。这个背景的一个重要方面,是古文在作最后挣扎的一段历史,是桐城派古文的复兴时期,是骈俪派文体衰落的时期。由于时代变化太快了,新的事务太多了,新的知识太复杂了,新的思想太广博了,简单的古文体,无论怎样变化,终不能应付这个新时代的要求,终于失败了。虽然古文家力求应用,想用古文来译学术书,译小说,想用古文来说理论证,然而都失败了。一班有远见的人认识到中国的古文古字是不配做教育民众的利器的,西方和东方的两种音标文字的影响,就使中国维新志士渐渐觉悟字母的需要,并进行了一些实践。第一,这三十多年的努力,还不曾得着一种公认为最适用的字母。第二,音标文字是必须替代汉字的,而那个时期主张音标文字的人都还不敢明目张胆地提倡用拼音文字来替代汉字。第三,音标文字只可以用来写老百姓的活语言,而不能用来写士大夫的死文字。

① 胡适:《中国新文学大系·建设理论集》,9页,上海:上海文艺出版社,2003。



二、指出了五四文学革命的主要意义在于文学工具的革命，一面是推翻那几千年因袭下来的死工具，一面是建立那一千年来已有不少文学成绩的活工具；用那活的白话文学来替代那死的古文学，可以叫做大破坏，也可以叫做大解放，也可以叫做“建设的文学革命”。

其一，民国五六年起来的中国文学革命运动，要提供给这个时代所缺乏的几个根本见解：第一，那种所谓“宇宙古今之至美”的古文学是一种僵死了的残骸，不值得我们迷恋。第二，那种所谓“引车卖浆之徒”的俗语是有文学价值的活语言，是能够产生有价值有生命的文学的，并且早已产生出无数的人人爱读的文学杰作来了。第三，必须推倒那僵死的古文学，建立那有生命价值的白话文学。

其二，文学革命运动的出现，如果没有“胡适之陈独秀一班人”，至少也得迟出现二三十年。但中国白话文学的运动不完全是由胡适几个人闹出来的，重要的原因有：第一，已经有了一千多年的白话文学作品；第二，一种大同小异的“官话”已经推行到了全国绝大部分；第三，海禁开了，和世界文化接触了，有了参考比较的资源；第四，废除科举，颠覆满清，成立民国等政治原因。

其三，文学革命的中心理论只有两个：一个是要建立一种“活的文学”，一个是建立一种“人的文学”。前一个理论是文字工具的革新，后一种是文学内容的革新。中国新文学运动的一切理论都可以包括在这两个中心思想里面。

（张超）

66. 中国左翼文学运动是怎样发生的？

“五四”大潮之后，新文学运动的队伍发生了分化，代表工农大众革命要求的文学观点开始逐步出现并开始占据中国文坛的主导地位。1922 年，社会主义青年团的机关刊物《先驱》开辟了“革命文艺”专栏。1923 年 6 月，《新青年》季刊创刊宣言中指出中国的革命与文学运动“非劳动阶级为之指导，不能成就”。以邓中夏、恽代英、萧楚女、蒋光慈等共产党人提出了无产阶级革命文学的主张。1924 年前后出现的文学团体“悟悟社”、“春雷社”有着明显的无产阶级倾向。1925 年，经历过五卅运动洗礼的先进作家，开始用马克思主义的某些观点来剖析作家、作品及文学现象。他们提倡革命青年投身到革命大潮中来，勇于献身，推翻帝国主义、封建主义和官僚资本主义，为广大的无产阶级谋福利，号召全世界受苦的无产阶级团结起来。

1928 年前后的上海，聚集了一部分由于国共两党破裂而滞留上海的文学青年和相当一部分有留学背景的怀有激进革命理想的青年，他们认为无产阶级文学运动的提倡能够进一步推动无产阶级革命的发展。于是便于 1928 年发生了“革命文学论争”，推动了中国左翼文学的兴起；到 1929 年全

国掀起译介马克思主义理论的热潮，左翼文学运动开始有了科学的理论指导。

1929年9月，国民党召开“全国宣传会议”，提出以“三民主义的文艺政策”来扑灭“革命文学”和“无产阶级文学”。为了应对这样严酷的斗争形势，创造社、太阳社和鲁迅等人达成和解，并联合起来。1930年3月，中国左翼作家联盟（简称“左联”）在上海成立。鲁迅、冯雪峰、沈端先、冯乃超、柔石、李初梨、蒋光慈、田汉、郭沫若、郁达夫、钱杏邨、阳翰笙等人均加入了“左联”，明确宣告：“我们的艺术是反封建阶级的，反资产阶级的，又反对‘失掉社会地位’的小资产阶级的倾向。我们不能不援助而且从事无产阶级艺术的产生”。① 并先后出版和改版了《拓荒者》、《萌芽月刊》、《北斗》、《文学周报》、《文学导报》、《文学》、《大众文艺》、《现代小说》、《文艺新闻》等刊物。“左联”的成立标志着左翼文学运动已经逐步成为一场声势浩大的代表无产阶级利益的文学运动。

（张超）

67. 简述左翼文学运动与五四文学运动的联系与区别。

一、左翼文学运动与五四文学运动的联系

左翼文学运动是在对五四运动的批判中逐步发展起来的。左翼文学运动的主将们认为“五四”作为一个时代已经成为过去，“阿Q的时代早已死去”，文学应当将表现重心从现实生活、个人主义和爱与美的理想转变到被当做“组织的革命的工具去使用”，用来“反映阶级的实践和意欲”②。同时，文学的队伍也应当按照阶级属性重新站队，划分敌我。

左翼文学运动有对五四文学运动的自觉继承。左翼文学运动在兴起阶段虽然有对“五四”的批判，但它毕竟是站在“五四”的基础上而产生发展起来的。郑振铎在《文学与革命》一文中提出，要完成文学革命必须得有革命文学的出现。左翼文学运动要达到的解放无产阶级的目的也是建立在“五四”要解放一个个作为个体的“人”的基础之上的。

二、左翼文学运动与五四文学运动的区别

与五四文学运动相比，左翼文学更为政治化。由于受苏联等国马克思主义思潮影响，左翼文学运动的兴起使得“五四”所开启的思想自由、兼容并包的社会氛围发生了巨大的转变，文学主潮被动地适应社会革命的转变而变得空前政治化。文学更多的是被当做政治宣传的工具而口号化、标语化。

与五四文学运动相比，左翼文学的创作主体阶级意识更为鲜明。左翼文学运动的主将们多将自己定位在无产阶级的高度上，竭力宣传文学理想，

① 《文艺界消息·左翼作家联盟底成立》，载1930年4月《萌芽月刊》第1卷第4期。

② 李初梨：《怎样地建设革命文学》，《文化批判》1928年2月号。



企图用各种不同的方法加强左翼文学对于大众的影响。

左翼文学运动与五四文学运动的最终指向不同。五四文学运动的目的是解放作为在旧家庭、旧道德、旧社会压制下艰难挣扎的个体的“人”，而左翼文学运动的最终目的是通过阶级斗争解放在帝国主义、封建主义、官僚资本主义压制下的作为一个阶级出现的无产者们。

与五四文学运动相比，左翼文学与世界文学的联系更为密切。五四文学运动多是从世界文学中不加抉择地汲取养料，不可避免地出现了营养不良的现象，与世界文学的发展并不完全同步。而左翼文学对于世界文学的汲取有明确的目的性，苏联、东欧以及美国、日本的无产阶级文学被左翼文学有选择地“拿来”并发扬光大，使中国的左翼文学运动作为世界无产阶级运动的一部分而存在。但左翼文学也存在“左”倾幼稚病。

（张超）

68. 如何评说左翼文学运动的功与过?

一、左翼文学运动的历史功绩：

1. 左翼文学运动给中国带来了有实践经验的马克思主义，建立起马克思主义文学批评。鲁迅、瞿秋白、茅盾、胡风、周扬、冯雪峰等人的文论有相当一部分是用经过苏联革命实践检验过的马克思主义来引导中国左翼文学创作实践经验的总结，是依据社会发展的潮流来阐明作者思想与其作品的构成，并判断二者是否真实的文学理论著作，对中国左翼文学直至以后文学的发展起了重要的指导作用。

2. 左翼文学运动加速了中国文艺大众化的发展步伐。经过1930年关于文艺通俗化、旧形式的采用和新形式的创造，1932年文艺大众化的任务、内容以及方法、形式，1934年关于大众语言和文字拉丁化这三次大的讨论，以及工农兵通讯员运动、街头文学运动等实践活动，左翼文学运动促进了中国文艺的大众化。

3. 左翼文学运动加强了中国文学与世界文学、特别是无产阶级文学运动的联系。首先，输入了大量苏联、东欧国家、美国、日本等国先进的文学作品，诸如高尔基的《母亲》、法捷耶夫的《毁灭》、绥拉菲摩微支的《铁流》、肖洛霍夫的《被开垦的处女地》均成为影响几代人的作品。其次，通过文学期刊以及作品文丛介绍世界文学形势，借以影响中国文学的发展。第三，积极批判吸收苏联与西方国家先进的文学理论。同时推动中国文学走向世界，鲁迅、郭沫若、茅盾、张天翼、沙汀等人的作品先后被介绍到域外，中国的左翼文学在世界上发出了自己的呼声。

4. 左翼文学在文学创作各个领域均取得了辉煌的成绩。以鲁迅为代表的杂文，以茅盾、蒋光慈为代表的小说，以殷夫为代表的诗歌，以田汉、夏衍为代表的话剧均取得了重要成就。涌现了《别了，哥哥》、《丽莎的哀怨》、

《蚀》、《子夜》等现代文学史上不朽的作品。

二、左翼文学运动的过。

1. 左翼文学在成立初期错误地否定了五四文学革命取得的伟大成就，并对鲁迅、茅盾、叶圣陶等著名作家进行了错误的批判。

2. 由于过于强调文学的“工具”属性和阶级属性，左翼文学忽视了应有审美性的强化，甚至对本应成为同志的一些作家进行无情的打压。

（张超）

69. 简析鲁迅与左翼文学运动的关系。

革命文学的前期，鲁迅受到左翼文学团体的攻击。后期创造社和太阳社的思想深受苏联“无产阶级文化派”和“拉普”的影响，全盘否定五四文学传统，认为“阿Q时代早已死去”，同鲁迅、茅盾、叶圣陶、郁达夫等五四作家划清界限。他们认为鲁迅的思想已经远远落后于现实的时代，只能代表清末及义和团的时代，而鲁迅本人更是“封建余孽”、“二重反革命”，要“替他们打包，打发他们去”①。

之后，鲁迅依据马克思文艺思想对左翼文学运动进行了认真思考。为了与后期的创造社和太阳社辩论，鲁迅认真研习了马克思主义理论，翻译了卢那察尔斯基的《艺术论》和普列汉诺夫的《艺术论》。当国民党政府开始镇压左翼文学运动的时候，鲁迅又在一定程度上肯定了左翼文学运动存在的客观性和必然性。同时，鲁迅指出后期创造社和太阳社应当正视严酷的现实，重新思考对文学的定位。“一切文艺固是宣传，而一切宣传却并非全是文艺。……革命之所以于口号，标语，布告，电报，教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”文艺“不过是一种社会现象，是时代的人生记录”②。

最终，鲁迅与左翼文学力量团结起来，并成为左翼文学运动的旗手。1929年，在共产党的指示下，创造社、太阳社停止攻击鲁迅，准备与包括鲁迅在内的革命“同路人”联合起来，成立有组织、统一的革命文学团体，借以反抗国民党的“三民主义的文艺政策”。1930年3月2日，中国左翼作家联盟在上海成立，鲁迅等七人当选为常务委员。在成立大会上，鲁迅做了题为《对于左翼作家联盟的意见》的讲话，总结了左翼文学运动的经验教训，并针对现时文艺界所存在的脱离实际、脱离群众、乐于空谈、盲目“左”倾等问题，提出了中国作家应当扎根革命斗争实际，如果不了解中国革命的实际，单单关在玻璃窗内做文章，左翼作家是很容易成为右翼作家的。由此，鲁迅成为左翼文学运动的精神领袖和旗手。

（张超）

---

① 成仿吾：《打发他们去！》，《文化批判》1928年2月号。

② 鲁迅：《鲁迅全集》，第4卷，82～84页，北京：人民文学出版社，1981。

70. 简析茅盾与左翼文学运动的关系。

后期创造社和太阳社认为要建设无产阶级的革命文学就要对“五四”的一批代表作家进行清算，这其中就包括茅盾。他们主张按照阶级属性来划分阶级归属，茅盾等人都要被划分到“有产者与小有产者的代表”中去，都要“替他们打包，打发他们去”。这是对五四文学革命的简单否定，更是对茅盾等人的错误批判。

在经过对马克思主义的认真研究之后，茅盾提出了对于左翼文学运动的独到见解。首先，茅盾较之鲁迅更为明确地支持左翼文学，并明确表示作家应当描写自己熟悉的事情。茅盾的代表作《蚀》发表后，受到了后期创造社和太阳社的批评，认为这部作品是和革命文学相对立的，也没有完成革命文学所要求的宣传任务，表现了革命文学所排斥的小资产阶级没落情绪。在《从牯岭到东京》等文章中，茅盾作答道：如果不熟悉无产阶级革命题材，作家倒不如书写所熟悉的资产阶级题材。仅仅根据了一点耳食的社会科学常识或是辩证法，便自负不凡地写他们所谓富于革命情绪的“即兴小说”的做法是不可行的。同时，茅盾指出，革命文学的题材也不应过于狭隘，还应当注意描写无产阶级革命斗争以外的其他社会生活。其次，茅盾反对文学工具论的提法。正确的文学观应当是“凝视现实”、“揭露现实”的现实主义模式，工具化的文学观点是忽视文学本质、剥空文学的做法，革命文学应当避免走上标语口号化的道路。第三，茅盾明确反对后期创造社、太阳社对于五四文学运动的全盘否定。

中国左翼作家联盟成立后，茅盾从日本回国后参加了“左联”，并参加了许多实际的革命活动。既参加了对马克思主义文艺理论的翻译、介绍和研究工作，也促进了马克思主义文艺批评在中国的落地生根，并且翻译了许多有进步意义的外国经典著作，主编了部分有进步意义的刊物，还在文艺大众化运动中发挥了自己独到的作用。最为重要的是，茅盾对现实主义在中国的风行起到了重要的推动作用，他反对把文学当做“时代精神号筒”的简单做法。在创作实践中，茅盾以《子夜》、《农村三部曲》等大量的优秀中长篇小说表现了中国社会变革中的众生相，代表了中国左翼文学创作的标高。

（张超）

71. 怎样认识左翼文学期刊与左翼文学运动的关系?

左翼文学运动初期，左翼文学期刊在一定程度上促进了左翼文学运动的崛起，使左翼文学运动得以在先进的理论指导下发展。1922 年 2 月，由中国共产党领导的社会主义青年团机关刊物《先驱》设置了“革命文艺”专栏，发表了具有革命进步意义的诗歌。1923 年 6 月，中国共产党的理论刊物《新

青年》季刊创刊词《新宣言》中指出：中国的革命与文学运动，“非劳动阶级为之指导，不能成就”。但是，后期创造社、太阳社的理论刊物《文化批判》、《创造月刊》、《太阳月刊》主要受苏联以及日本等国的无产阶级运动中出现的“左倾机械论”影响，在鼓吹革命运动及革命文学的必要性的同时，也错误地否定了五四文学革命，并对鲁迅、茅盾等人进行了错误的批判。不容否认的是，正是在以上各种期刊的共同促进下，左翼文学才由一个符号性的标语变成了一场声势浩大的文学运动。

“左联”成立后，左翼文学期刊同左翼文学运动进入了相互促进、相辅相成的良性发展阶段。这一时期的左翼文学期刊主要包括“左联”成立之前的《创造月刊》、《文化批判》、《太阳月刊》以及后来出版的《拓荒者》、《萌芽月刊》、《文学周报》、《十字街头》、《北斗》、《文学月报》、《光明》、《文学导报》等。这些期刊的出版发行首先促进了马克思主义思想在中国的翻译、介绍和传播。其次，对于马克思主义思想与中国文学创作与批评实践结合起到了决定性的作用。第三，加强了中国文学与世界文学特别是与世界无产阶级文学运动的联系。第四，在这些期刊上发起的关于“文艺大众化”的讨论，对于促进中国文学的现代化和世界化起到了重要作用。第五，对于现实主义和“社会主义现实主义”在中国的传播并最终占据中国文学创作的主流起到了重要的作用。第六，在与新月派的论辩、批判“民族主义文艺运动”中起到了阵地作用。

综而观之，左翼文学期刊与左翼文学运动的发生与发展是一个环环相扣、相辅相成、共同促进、共同发展的过程。左翼文学期刊是在左翼文学运动逐步兴起的过程中开始产生的，一定量的期刊产生后必然会推动左翼文学运动的发展，起到理论阵地和文学实验基地的作用。同时，左翼文学运动的发展、兴起、高潮也必然会促进左翼文学期刊数量和质量的提升。

（张超）

72. 为什么说1930年代出现了多元对立互补的文学格局?

进入1930年代，中国复杂的政治版图及时局形势使社会氛围和文学主潮开始向政治化转变，逐步消解了五四形成的自由氛围。中国已经开始从“五四”开创的个性解放时代逐步转入社会解放的时代，西方现代都市文明与中国传统文化的对立与融合促使当时的知识分子认真地思考西方与东方、现代与传统、工业与农业之间的复杂关系，反映在文学层面上，便是无产阶级文学与民主主义文学、自由主义文学的对立与互补，具体讲，便是左翼文学与“京派”、“海派”的对立与互补，这种对立与互补构成了1930年代的基本文学格局。

以“左联”为核心的左翼文学运动积极推行文学的大众化，明确提出文

学的任务就是"反映阶级的实践和意欲"，把文学当做"组织的革命的工具去使用"，主张新文学队伍也要按照阶级属性重新划线站队，以无产阶级的视角去表现文学与阶级的关系、文学与政治革命的关系。

"海派"文学兴起在以上海为中心的东南沿海城市，处于中西文化交流的漩涡中心，以表现都市商业文化与消费文化为主，展现现代科技与经济发展带来的都市文明与消费快感以及都市消费文化附带的"文明病"。在艺术上，"海派"有较自觉的先锋意识，在"变"和"新"中寻求艺术的突破。

"京派"文学兴起在以北京为中心的北方城市，主要作家多是学院派与学者型的文人，他们明确反对文学政治化与商业化，主张维护文学的天然、独立与自由。创作上，现实主义的基调中融入古典主义的手法，多展现主观、个性的所见所闻。"京派"强调与政治斗争保持距离，以保证文学的独特个性。在"纯正的文学趣味"中展现"和谐"、"节制"、"恰当"的审美意识。

由此可见，无产阶级文学与民主主义、自由主义在某些方面是对立的，不可调和的，但是它们又有特定的地域、受众和文学主张，是互补的。这种对立与互补既回应了时代的要求，又在一定的程度上纠正了单一文学类型的偏失，保证了文学的多样性，促进了中国文学的健康自由发展，共同活跃在当时的中国文坛。

（张超）

73. 左翼文学运动与民族主义文学运动完全是异质相对吗?

民族主义文学是国民党发起的一个文学派别。它兴起于1929年，在1930年到1931年间达到高潮，它想用"民族意识"来替代"阶级意识"，以此来对抗左翼文学在中国的蓬勃发展。这个派别主要由潘公展、朱应鹏、范争波、王平陵、黄震遐等国民党政界、军界和文坛人士组成。1929年6月，在国民党中央宣传部召开的全国宣传会议上通过了"三民主义文艺政策决议案"，并在《文艺月刊》、《文艺周报》等杂志上公开宣布"打倒革命文学和无产阶级文学"，"建立三民主义的新文学"。这被视为民族主义文学运动的肇始。1930年6月，国民党组织部门正式发起了"民族主义文学运动"。10月，在上海出版的《前锋月刊》发表了《民族主义文艺运动宣言》，宣称："文艺底最高的使命，是发挥它所属的民族精神和意识，换一句话说，文艺的最高意义，就是民族主义。"将斗争的矛头对准"那自命左翼的所谓无产阶级的文艺运动"，认为"当前的危机是对于文艺缺乏中心意识"，提出"文艺的最高意义，就是民族主义"。民族主义文学运动的代表作品包括黄震遐描写中原大战的《陇海线上》和描写蒙古远征俄罗斯的《黄人之血》，以及万国安描写中苏之战的《国门之战》。

在概念层面上，左翼文学运动与民族主义文学运动是完全对立的。首

先，民族主义文学是针对左翼文学运动提出的，并公开宣称“打倒革命文学和无产阶级文学”，“建立三民主义的新文学”，并认为左翼文学“沾染阶级斗争的色彩”，“阻碍国民革命的发展”，并“深深地陷于畸形的病态的发展过程之中”。左翼文学的主将们对于民族主义文学运动多采取批判的态度。鲁迅、瞿秋白、茅盾等人称民族主义文学是由帝国主义的“最要紧的奴才，有用的鹰犬”所发动的，是“鼓吹杀人放火的文学”，是“国民党对于普罗文艺运动的白色恐怖以外的欺骗麻醉的方策”，是文艺上的“白色的妖魔”，他们未来“须到无产阶级革命的风涛怒吼起来，刷洗山河的时候，这才能脱出这沉滞猥劣和腐烂的运命”。

在内涵层面上，左翼文学运动又与民族主义文学有一定限度的契合。在《民族主义文艺宣言》中，民族主义者宣称：文艺应当“唤起民族意识为中心”，“促进民族的向上发展的意志，创造民族的新生命”，最终达到的目的是要促进“国民革命的进展”和“民族国家”的建立。这些观点中所体现的抗日爱国的热情、追求民族的平等与独立的思想又与左翼文学所主张的挽救民族危亡、“刷洗山河”的愿望又有某些契合。民族主义文学运动带动下的文学创作如《大上海的毁灭》，在现代民族战争小说史上也具有开拓意义。

（张超）

74. 如何认识现代文学史上的“文言与白话”之争？

1917 年，胡适的《文学改良刍议》吹响了文学革命的号角，而文学革命的起点必须定位在“形式上的革命”，因为作为传统文学的工具，文言已经丧失了活力，只有“用白话来做文学的工具”方能使文学革命取得期望的胜利。这篇文章拉开了“文言与白话”之争的序幕。之后，钱玄同、刘半农、陈独秀、李大钊、傅斯年、罗家伦等人也加入到宣传白话文的阵营中来。1918 年 4 月，胡适在《建设的文学革命论》一文中提出了“国语的文学，文学的国语”，标志着白话文理论的基本成形。1921 年，文学研究会和创造社两大文学社团成立，均采用白话文进行文学创作，使中国新文学呈现出一片繁荣景象，表明白话文取代文言成为主导语言的局面初步形成。1930 年中期，白话文在全国得到了全面推广，白话成为“一切文学的唯一工具”，“文言与白话”之争以白话文的胜利而告终。

一、“文言与白话”之争促成了言文合一的“国语文学”。“文言与白话”之争使人们认识到应当在积聚白话资源、建设白话工具的基础上再改革文学的技术与方法，然后才能创造言文合一的中国的“国语文学”。同时论争也使人们认识到文言是“死文字”，白话才是今天适应社会需求、供人们使用的“活文字”，才是现代人表达情感、进行文学创造的工具，只有这样才能避免文言所导致的文言分离的文学局面。

二、“文言与白话”之争为新文学从形式到内容的变革开拓了广阔的空

间。“文言与白话”之争实现了对白话文学语体形式的探索，通过对旧文学体式的批判和对西方文学的借鉴，初步确立了文学的语体变革的方向和发展前景。同时，对白话文学精神的探索本身也包含了对西方先进理念的接受和认同，促进了“活的文学”、“人的文学”、“平民文学”等具有现代意味的理念在中国的推广。

三、“文言与白话”之争扩大了新文学的影响，促进了文学革命取得了全面胜利。白话文的前途曾经被认为是“春鸟秋虫，自鸣自止”，但通过与“国粹派”、“学衡派”、“甲寅派”等的论争，不仅一举奠定了白话文的正宗地位，同时也扩大了新文学的影响，基本确立了积极表现人生、反映现实世界的以“人的文学”、“平民文学”为代表的现代性文学之正宗地位。

（张超）

75. 抗战文学运动是怎样兴起的?

抗战文学运动是随抗日战争爆发而兴起的以“抗日救亡”为主题的占据了当时文坛主流的一场宏大文学运动。其兴起与日本帝国主义的侵略密切相关，同时更是沉默已久的中华民族凝聚力、生命力的一次大爆发。

第一，早在抗战全面爆发之前，‘东北作家群”的创作以及左翼文学内部的“两个口号”论争已经为抗战文学运动的兴起做了准备。“东北作家群”的萧红、萧军、端木蕻良等人在九一八事变之后流亡途中的创作，成为抗战文学运动的先声。而1936年在上海左翼文学界发生的“国防文学”和“民族革命战争的大众文学”两个口号的论争，则为建立文学上的抗日民族统一战线做了思想准备。

第二，1937年抗日战争的全面爆发使抗日救亡成为一切文化活动的中心主题。七七事变与八一三事变激起了中华民族同仇敌忾的斗志，作家们纷纷走出象牙塔，或弃笔从戎，或创办报刊，举行集会，创作短小快捷的文学作品，弘扬民族气节，宣传抗战。

第三，“文协”的成立标志着文学界抗日民族统一战线的形成。在民族解放的旗帜下，以往不同阵营的作家捐弃前嫌，走到抗日的同一条路上来，文艺界的团结达到了惊人的一致。在此基础上，1938年3月27日，“中华全国文艺界抗敌协会”（简称“文协”）在武汉成立，这标志着“几种文学运动的汇流，组成了文学界的抗日民族统一战线”①。文学界抗日民族统一战线的形成，标志着抗战文学运动有了统一的组织与领导核心。

第四，“文协”成立后的举措推动了抗战文学运动的进一步发展壮大。“一、建立各地的分支机构和全国作家通讯网……二、提出‘文章下乡，文章

① 钱理群、温儒敏、吴福辉著：《中国现代文学三十年》(修订本)，446～447页，北京：北京大学出版社，1998。

入伍'的口号,号召作家走向农村、走向战地,深入群众生活……三、开展关于文艺大众化和民族形式问题的讨论,推动了文艺理论的研究和通俗文艺的创作实践。四、创办了会刊(《抗战文艺》)。"[①]在各界的共同努力下,抗战初期的抗日文学创作十分繁荣,街头剧、诗朗诵、报告文学、战地通讯等大量涌现,并为广大群众所喜闻乐见,这标志着抗战文学运动高潮的到来。

第五,抗日战争进入相持阶段则促使抗日文学运动走向成熟。在全国范围内逐渐形成了国统区、解放区、沦陷区、孤岛等不同的政治区域,抗战文学运动由初期的高昂热烈逐渐变得冷静,并因地制宜地在不同的政治区域内形成与发展了具有各自独立艺术特征的抗战文学,这标志了抗战文学运动已经走向了成熟。

(李学良)

76. "文协"与抗战文学有怎样的关系?

"文协"的全称是"中华全国文艺界抗敌协会",于1938年3月27日在武汉成立,发起人包括来自各方面的代表,由老舍主持日常工作。"文协"在全国各地有数十个分会,主持出版了贯通抗战时期的唯一刊物《抗战文艺》。"文协"是抗战文学的重要组织协调机构,二者之间是相互促进的关系。

一方面,"文协"的成立是抗战文学进一步发展的必然要求。首先,"文协"的成立是文学界对"抗日民族统一战线"的积极响应。抗战全面爆发后,来自不同阵营的作家捐弃前嫌,投入到共同的抗日事业中来,这就需要有一个共同的组织来统一协调各方面的力量以利于共同抗日,"文协"也就应运而生。其次,抗战文学的创作方向需要有"文协"的统一组织指导。抗战伊始的抗战文学创作多处在自发的各自为战的状态,这不利于宣传抗战。怎样才能更好地使文学为抗战服务,这就迫切需要有统一的组织来解决这些问题。"文章下乡,文章入伍"、文艺的"大众化"、民族艺术形式的讨论等,都需要在统一的组织下来倡导、开展。再次,恶劣的战争环境迫使抗战文学需要建立"文协"来配置资源。残酷的战争使印刷业、出版业受到极大打击,这种情况下,需要有一个机构来统一配置文学资源,保证抗战文学的发展。

另一方面,"文协"的成立及此后的举措又极大促进了抗战文学的发展。第一,"文协"的成立团结了文学界各方面的力量投入到共同的抗战文学建设中。文协的发起人包括了各方面的代表,由各方都能接受的老舍主持日常工作,在全国各地建立了数十个分会和全国作家通讯网以相互交流,从而实现了抗战文学内部的团结与沟通。"文协"的成立标志着"30年代无产阶级革命文学、自由主义文学,以及国民党民族主义文学等几种文学运动的汇流,组成了文学界的抗日民族统一战线,是现代文学史上第一次,也是唯一

---

① 吴军编著:《中国现代文学史》,298页,北京:北京广播学院出版社,1998。

的一次包括国共两党作家在内的大联合"①。第二,"文协"提出的"文章下乡"、"文章入伍"口号促进了抗战文学的大量创作。在这一口号的推动下,当时的抗战文学创作非常繁荣,并且强化了文艺的大众化倾向,主要表现为街头剧、朗诵诗、报告文学等文学样式的盛行。第三,"文协"的会刊《抗战文艺》成为抗战文学的大本营。《抗战文学》是唯一贯通整个抗战时期的刊物,是团结爱国工作者、宣传抗日的重要阵地,并发表了很多重要的抗战文学作品。第四,"文协"推动了抗战文学进一步走向大众。"文协"倡导了文艺的"大众化",并组织开展了"民族形式"的讨论,倡导出版通俗刊物,提倡大众化的诗朗诵,支持街头演出与宣传,使抗战文学进一步走向民间大众,扩大了抗战文学在群众中的影响。

(李学良)

77. 抗战时期以鸳鸯蝴蝶派为代表的通俗文学与新文学的关系发生了什么变化?

以鸳鸯蝴蝶派为代表的现代通俗文学"大致说来是有别于新文学作家小说的一种文学样式"②。抗战以前现代通俗文学一直受到新文学的敌视与排挤,随着抗战爆发,现代通俗文学与新文学之间也开始了一定程度上的雅俗合流。

第一,抗战促使通俗文学作家加入到抗日民族统一战线中。张恨水等通俗文学作家很早就提出了"国难小说"的口号,包天笑、周瘦鹃等参与了鲁迅、郭沫若等发起的《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》,抗战爆发后张恨水加入了"文协",这些都标志着通俗文学作家被纳入到抗日民族统一战线中来。通俗文学作家也积极参与抗战文学的创作,创作了一批抗战题材的作品,如张恨水的《大江东去》、《虎贲万岁》、《巴山夜雨》等。

第二,现代通俗小说借鉴了新文学严肃的创作态度与创作方法。"通俗文学……往'雅'的方向移动,主要是加强了文学的现实批判性,加强了历史的、文化的探索精神……将文体形式和自己的审美情感,更多地向'雅'的方向转化……介于'雅''俗'之间的文学作品越来越多……"③张恨水等早已成名的通俗小说作家此时的创作提高了通俗文学旨趣的严肃性,作品中加重了表现社会、贴近民众、探讨人性的内容。这些都充分表明以鸳鸯蝴蝶派为代表的现代通俗文学已同时具备了雅与俗、新与旧的特质。

第三,新文学在一定程度上也借鉴了现代通俗小说。由于文艺的"大众

① 钱理群、温儒敏、吴福辉著:《中国现代文学三十年》(修订本),446~447页,北京:北京大学出版社,1998。

② 朱栋霖等主编:《中国现代文学史 1917—1997》上册,279页,北京:高等教育出版社,1999。

③ 钱理群、温儒敏、吴福辉著:《中国现代文学三十年》(修订本),540~541页,北京:北京大学出版社,1998。

化”与对“民族形式”的倡导，新文学在承认通俗文学的前提下开始借鉴通俗文学的艺术形式，并新出现了一批介于雅俗、新旧之间的作家，如张爱玲、梅娘、徐讦、无名氏等。张爱玲的作品就曾被称作“新鸳蝴体”、“新洋场小说”、“娱情小说”等，这都表明新文学与通俗文学在一定程度上已经发生了合流。

第四，现代通俗文学与新文学之间仍然存在着难以弥补的裂痕。以鸳鸯蝴蝶派为代表的现代通俗文学，究竟还是以游戏、消闲、世俗为其固守的特性，正如张恨水所说“很难脱掉休闲的作用”，因此与新文学之间仍然存在着不可逾越的鸿沟。它们不但与在解放区兴起的新的工农兵文学有着本质区别以至于建国后很快消泯，即使在抗战中也有很多现代通俗文学仍然以世俗趣味来吸引读者，注重商业性，这与新文学的严肃性、现代性形成了鲜明对比。

（李学良）

78. 抗战时期中国文学的区划发生了哪些重要变动？

抗战时期的中国文学与抗战进程密切相关，有着明显的区域性和时段性。抗战初期(1937 年“卢沟桥事变”到 1938 年 10 月武汉失守)全国文学取得了空前统一，这时的区域性还不明显；从 1938 年武汉失守而进入抗战相持阶段，全国抗日战场的几个区域基本形成，各区域作家的生存状态、思想取向、情感体验、艺术追求之间有着很大的差异，抗战文学也相应地被划分为几个区域。总的来说，抗战时期尤其是进入相持阶段后，中国文学有着比较鲜明的地域区划特征，这一时期的文学区划主要分为四个区域：

第一是流派众多、艺术风格由激扬走向沉郁的国统区文学。国统区在全国占的面积最大，作家最多，有着较多文学流派，是 1940 年代抗战文学的主体。抗战初期国统区文学还是以宣传抗战的报告文学、通讯、诗歌居多；随着抗战进入相持阶段，出现了一些深入探讨民族文化的经典作品，如路翎《财主底儿女们》、老舍《四世同堂》、曹禺《北京人》、郭沫若《屈原》等，这类作品多是通过对民族文化的深入分析来探讨民族解放的出路，是抗战文学的进一步成熟与深化。

第二是风格明快统一的解放区文学。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》发表后，解放区在文艺“为群众”以及“文艺工作者的思想感情与工农兵的思想感情打成一片”的精神指导下产生了“山药蛋”派和“荷花淀”派两个文学流派，并开展了轰轰烈烈的解放区戏曲改革运动，形成了文学立场统一而风格明快的解放区文学。

第三是民族意识隐伏、世俗意识上升的沦陷区文学。在沦陷区，日伪政权禁绝任何“激发民族意识对立”的文学，作家们徘徊在“内在的精神追求”与“市场需求”之间，反英雄、反浪漫的倾向比较突出，出现了以张爱玲、梅娘等为代表的注重展示世俗生活与个人体验的雅俗交融的文学创作；各类武

侠、言情小说也得到广泛传播;以上海为中心的职业化、市场化的戏剧空前繁荣。

第四是处境微妙的"孤岛文学"。"孤岛"指1937年日本侵占上海时未占领而直到1941年才完全吞并的英美法租界。孤岛的特殊形势使"孤岛文学"有着自己的特色,"孤岛文学"以戏剧最活跃,常组织联合演出,除了配合抗日的剧目,也上演较有艺术水准的翻译剧和历史剧,出现了一批比较优秀的剧作。随着"孤岛"的沦陷,孤岛文学也相应地被归入沦陷区文学的范畴。

(李学良)

79. 国统区抗战文学运动与1930年代文学运动有什么关系?

从某种程度上讲,国统区的抗战文学运动是1930年代文学的一种转向。1930年代文学本来有自己的发展方向,但由于抗战的介入而发生了转向。一方面,1930年代文学为国统区的抗战文学提供了坚实的基础;另一方面,国统区的抗战文学又在某种程度上背离了1930年代文学的方向。

第一,1930年代文学中的抗战文学萌芽给国统区的抗战文学做了准备。1930年代国民党当局支持的民族主义文艺运动、倾向于左翼的"东北作家群"的创作以及左翼内部"两个口号"的论争,分别为抗战时期国统区抗战文学的兴盛与文学界抗日民族统一战线的建立做了早期准备。

第二,1930年代文学为国统区抗战文学准备了比较成熟的作家群。组成文艺界抗日民族统一战线"文协"的骨干成员多是1930年代成长起来的作家;而国统区抗战文学进入成熟阶段后,主要的代表作品很多都是出自1930年代的成名作家,例如老舍的《四世同堂》、曹禺的《北京人》,郭沫若、夏衍等也有代表作问世。

第三,1930年代文学由关注"阶级性"、"人性"转向国统区抗战文学的关注共同的"民族性"。1930年代的左翼思潮与自由主义思潮分别建构在文学的"阶级性"与"人性"的文学观上,"阶级性"关注人与人之间的不平等与差异,而"人性"则专注于"普遍的人性",两者之间一直相对峙。国统区抗战文学则在共同关注文学的"民族性"的前提下,迎合了1930年代两大文学潮流的需要,消泯了对立,民族独立意识可以看成是左翼文学的"阶级性"观念在抗战大环境下的延续,而对民族文化的剖析探讨则又可以看成是自由主义文学"人性"观在抗战环境下的延续。

第四,1930年代文学的"精英倾向"到了国统区抗战文学中几乎完全变异为"大众化"倾向。1930年代文学也以下层人为主人公,但是作家多站在精英的立场审视下层民众,而随着抗战爆发,文艺的"大众化"成为主要潮流,诗朗诵、报告文学、民族形式的文艺非常盛行,文艺创作开始转向为大众服务,并专注于发掘民众身上蕴藏的优秀民族精神,以往处于启蒙地位的作

家开始转为向民众学习，大众化倾向逐渐成为主流。

第五，1930年代处于自由多样状态的文学到了国统区抗战文学中自觉走向了统一。在抗战的介入与民族意识觉醒的环境下，作家们自觉抛弃了以往的分歧，投入到共同的抗战文学创作中来。此一时期国统区抗战文学内部不同流派的不同意见依然存在，但基本上能做到求同存异，为共同的抗战目标服务。

（李学良）

80. 如何看待上海孤岛时期的文艺运动？

上海“孤岛”是指1937年11月日军侵入上海时遗留下来并未占领的英法美租界，1941年太平洋战争爆发后孤岛也归于沦陷。孤岛时期陷在包围中的租界的“中立”处境非常微妙，这也决定了孤岛时期的文艺运动有着自身的独特性与多样性，从而成为抗战时期文学活动中的重要一极。

首先，孤岛时期的文艺运动是宣传抗战的进步文艺运动的重要组成部分。由于孤岛在表面立场上宣称中立，这就为宣传抗战的进步文艺提供了一定的庇护，进步的文艺工作者创办了一系列的进步刊物如《文艺》、《文艺新潮》、《鲁迅风》等；同时出版了一系列进步书籍如《鲁迅全集》、《西行漫记》等；培养了一批文艺界的新战士；创作演出了反抗外国侵略的多部剧作，如《碧海花》、《海国英雄》，这些都成为与敌伪抗争的武器。

其次，孤岛的进步作家深受鲁迅影响，杂文创作非常繁荣。唐弢、柯灵、王任叔（巴人）发表了众多有现实性的杂文，王任叔和阿英之间曾因杂文发生了关于“鲁迅风”的讨论。

再次，孤岛时期的文艺活动同时又具有强烈的职业化与商业化特征。最典型的是在孤岛的文艺运动中，职业化商业化的戏剧空前繁荣，涌现出李健吾、师陀等众多剧作家。职业化、商业化的方向在某种程度上摆脱了当时文艺为政治、为宣传服务的窠臼。

另外，孤岛的一部分文学活动有着与时代主题相背离的“反英雄”，“反浪漫”的倾向，专注于琐屑的“日常生活”，塑造“不彻底的人”。由于孤岛处于四面包围的环境中，这种情况下人感觉无依无靠、未来不明朗，只好得过且过，由此产生了比较普遍的“孤岛体验”。在这种氛围里，苏青等人的那类表现琐屑的人生与不彻底的人的作品恰恰能迎合这种“孤岛体验”，从而能够引起市民读者的共鸣与追捧。

最后，与其他区域一样，孤岛时期的文学运动也倾向于雅俗合流，但又有自己的特征。孤岛文学的通俗小说创作中，现代的意识与古典的题材、形式相交融，民族形式被用来表现现代城市人的微妙情感，并且取得了市民读者这一巨大市场。这种独特的雅俗合流与解放区的为工农兵的文艺以及国统区盛行的诗朗诵、报告文学、鼓词等大众化的雅俗合流的创作有着鲜明区

别，苏青是这类作品的代表作家。

总之，孤岛时期的文艺运动是抗战文艺运动中的一个独特组成部分，它属于抗战文艺运动，在某种程度上又是抗战文艺运动的重要补充。

（李学良）

81. 如何评价抗战时期的秧歌运动?

秧歌运动是响应"延安文艺座谈会"的讲话精神，在抗日根据地掀起的一股学习民间秧歌这一民族艺术形式，并加以适当改造，以表现根据地新生活的一场民间戏曲改造运动。在党的文艺政策和秧歌运动的代表作《兄妹开荒》的影响下，1943年春节在根据地形成了声势浩大的群众性新秧歌剧创作与演出热潮，这场运动迅速扩展，直到解放初期仍然有影响力。秧歌运动是根据地文艺运动的一个重要组成部分，具有独特的政治意义与文艺价值。

首先，秧歌运动是延安整风运动后文艺政策的一次成功贯彻。毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》指导了根据地的文艺政策，其要点是文艺"为大众"和"文艺工作者的思想感情与工农兵的思想感情打成一片"。而这两个要点的本质又是文艺为政治服务。秧歌运动正是通过对民间艺术形式的改造与对根据地新生活的表现贯彻了《讲话》中"为大众"以及"如何为大众"两个要点，它的成功又为文艺服从于政治做出了表率。

其次，秧歌运动是抗战文艺运动中提出的"文艺大众化"的一次成功实践。"文艺大众化"是抗战文艺运动中确立的重要方向，但在秧歌运动之前，文艺工作者在追求大众化的时候往往忽视了大众的审美习惯，因此缺乏有真正艺术价值的大众化文艺出现。而秧歌本来就是老百姓喜闻乐见的一种民间艺术形式，更能迎合大众的审美趣味，对这种民间艺术形式略做改造以旧瓶装新酒，这样更能为大众所接受，所以秧歌运动能够迅速发展成为声势浩大的群众性文艺活动。

再次，秧歌运动对传统秧歌形式进行了比较成功的艺术改造。秧歌是流行于陕北农村的民间歌舞艺术，多表现爱情和民间传说，形式上又说又唱，载歌载舞，极富表现力，但也夹杂了许多宣扬封建思想的庸俗成分。延安文艺工作者对这种文艺形式进行了加工改造，去除了旧秧歌中的庸俗成分，更重要的是在内容上代之以塑造新的农民形象与展现革命斗争生活，从而创造了一种新的秧歌形式，《兄妹开荒》就是新秧歌剧的代表作。

最后，秧歌运动的成功又促进了民族歌剧创作的新探索。在秧歌运动大获成功的影响下，文艺工作者在对民族形式的看法上得到统一，他们充分吸收各类文艺形式的优点，对民族歌剧进行改造与再创作，创造出了融会西洋歌剧、秧歌、地方戏曲等艺术形式特点在内的新的民族歌剧形式，代表作有《白毛女》、《赤叶河》等。此外秧歌运动还带动了京剧、秦腔等民族艺术形式的改革。

（李学良）

82. 解放区文艺运动与苏区文艺运动有何联系?

苏区文艺运动是指1927年大革命失败后，在农村革命根据地的红军苏维埃政权领导下开展的以宣传苏维埃、团结教育农民为主要目的的大众性文艺活动。而解放区文艺运动则是抗日战争与解放战争中在共产党领导下，在抗日根据地与解放区内开展的文艺运动。苏区文艺运动与解放区文艺运动之间有着密切的联系，前者是后者的先导，后者则是前者的进一步发展与成熟。

第一，解放区文艺运动延续了苏区文艺运动坚持党的领导、为革命斗争服务的原则。苏区文艺运动一直是在党的绝对领导下展开的，当时的《古田会议决议》就指出“红军的宣传工作，是红军第一重大工作”。而解放区文艺运动则通过延安整风运动达成了文艺观念上的统一，并以毛泽东《讲话》作为解放区文艺的指导方针，这无疑是对苏区文艺运动坚持党的领导、坚持为革命斗争服务的传统的继承。

第二，解放区文艺运动完善发展了苏区文艺运动的“大众化”倾向。由于苏区文艺活动的主要对象是广大农民群众，因此苏区的文艺活动的主要艺术形式是容易为农民接受的戏剧与革命歌谣，比较贴近农民的审美习惯，为广大农民所喜闻乐见。可以说苏区文艺运动是“文艺大众化”方向的一次较早实践。解放区的文艺运动完善发展了苏区文艺运动的“大众化”倾向，毛泽东《讲话》彻底确立了“文艺大众化”方向；在实践中，解放区文艺运动发展了广大群众喜闻乐见的新秧歌、新歌剧、民间形式的小说等，在真正意义上实现了文艺的“大众化”。

第三，解放区的文艺运动比苏区文艺运动更成熟。由于环境恶劣，苏区的文艺运动在内容上主要以宣传教育为主，在艺术方面仍然局限于相对简单的戏剧与革命歌谣。而解放区文艺运动则确立了统一的文艺政策，在文艺实践中发展创造了人民群众喜闻乐见的艺术形式，并进一步影响了建国后的文学发展方向。

第四，相对于苏区文艺运动，解放区的文艺运动建立了比较广泛的统一战线。苏区的文艺运动主要是面对根据地农民、军队，从规模上讲要相对单薄。而在抗日民族统一战线的旗帜下，解放区的文学运动确立了文艺以为工农兵服务为主体，同时也为小资产阶级等同盟军服务，在创作队伍上团结了来自社会各阶层的作家，从而形成了比较广泛的文艺统一战线，这也为建国后解放区文艺运动迅速推广到全国打下了坚实基础。

（李学良）

83. 延安工农兵文学运动是怎样发生的?

延安工农兵文学运动是指在抗日根据地的中心延安，在共产党的领导

下，开展的以工农兵为主要服务对象、以工农兵生活为主要题材的文学运动。这场文学运动很快扩展到各大根据地与解放区，并在建国后迅速成为新中国文学的主流，影响巨大而深远。延安工农兵文学运动的发生是时代、社会、民族、文学发展的共同结果。

第一，苏区文艺运动与“左联”的“文艺大众化”努力是延安工农兵文学运动的先导。苏区文艺运动开了文艺接受党的领导、以农民群众为主要对象的先河；“左联”设立了文艺大众化研究会，认为“文学大众化”是“第一个重大问题”，并发起了包括民族形式、大众语等问题在内的关于“文艺大众化”的讨论。这些努力都为延安工农兵文学坚持党的领导、坚持文艺大众化的方向提供了宝贵的经验。

第二，抗日根据地的建立与工农兵地位的变化为延安工农兵文学运动的发生提供了客观条件。随着抗战的爆发，作为抗战主体的大众的地位不断提升，而在抗日根据地，由于新民主主义红色政权实施的反封建措施，广大农民群众翻身做了主人，以往不被看重的工农兵的地位迅速提高，在政治经济上翻身的工农兵阶层同样要求在文化上翻身，这就为延安工农兵文学运动的开展奠定了群众基础。

第三，抗战初期根据地的文学实践与各地文艺工作者云集延安，促进了工农兵文学运动的早期发展。抗战爆发后为配合宣传抗日，陕甘宁边区建立了“文协”延安分会，并创建了不少文学社团，这些文学社团在党的领导下创作了大量抗战作品，主要是歌颂工农兵英雄人物；为了适应宣传，艺术形式倾向于小型化与通俗化，街头诗、枪杆诗、街头剧等非常盛行；同时，出于对延安革命圣地的向往，许多作家纷纷赶赴延安，与工农兵一起战斗，从而壮大了工农兵文学创作群。这些都促进了延安工农兵文学运动的初步发展。

第四，延安整风运动与《在延安文艺座谈会上的讲话》的发表标志着工农兵文学运动已经确立了理论指导。毛泽东《讲话》的发表确立了文艺“为工农兵服务”以及“文艺工作者的思想感情与工农兵的思想感情打成一片”两个原则，标志着延安工农兵文学运动形成了统一的指导理论。

第五，延安地区新秧歌运动、戏剧改革、根据地小说创作的活跃标志着延安工农兵文学运动走向了高潮。在《讲话》的指导下，出现了以新秧歌运动为代表的戏剧改革运动、以赵树理为代表的“山药蛋”派、以孙犁为代表的“荷花淀”派，他们秉承为工农兵服务的原则，在思想感情上贴近工农兵，这都显示了延安工农兵文艺运动取得的实绩。

（李学良）

84. 为什么说《讲话》的发表标志着中国新文学发展到一个新阶段？

在延安整风运动的基础上，中共中央于1942年5月召开了延安文艺座

谈会，毛泽东做了《在延安文艺座谈会上的讲话》，系统论述了革命文艺的基本理论问题，阐述了在无产阶级政党执政下文艺应该怎样发展的问题。《讲话》是马克思主义文艺理论中国化的重要成果，其发表标志着中国新文学发展到了一个新阶段。

第一，《讲话》统一了无产阶级文学关于文艺与政治关系的认识。现代文学史上在关于文艺与政治关系的认识上存在着诸多争论，而《讲话》进一步申明"无产阶级的文学艺术是无产阶级整个革命事业的一部分"，在文艺为政治服务的前提下，虽也应重视文艺性，但核心是文艺为政治服务，这给文艺接受党的领导提供了理论依据。也正是此后，根据地、解放区以至建国后相当长一段时期的文学，都接受了党的绝对领导。

第二，《讲话》阐述了文艺应该为哪个阶层服务这一根本问题。现代文学一开始主要还是为知识分子、青年学生、市民阶层服务，尽管也有"平民文学"、"大众化"的口号，但是并未产生广泛的影响。而《讲话》从理论上确立了文艺首先应该为工农兵服务的文艺观，解决了无产阶级文艺观的根本问题。

第三，《讲话》论述了文艺工作者的思想感情倾向的问题。在之前的现代文学中，文艺工作者只把工农兵当成启蒙教育的对象。而《讲话》则引导文艺工作者在思想感情上向工农兵学习，要求"文艺工作者的思想感情同工农兵的思想感情打成一片"。

第四，《讲话》促进了"文艺大众化"在真正意义上的实现。《讲话》发表后，根据地开展了以新秧歌运动为代表的戏剧改革，采用工农兵群众喜闻乐见的形式表现工农兵的新生活；并形成了为工农兵服务、贴近工农兵思想感情的文艺创作群，这些工农兵文学的实践标志着"文艺大众化"在真正意义上得以实现。

第五，《讲话》不仅是根据地、解放区文艺的方针路线，解放后又成为新中国文艺的指导政策。根据地和建国后的文艺基本上是在《讲话》精神的指引下发展的，所以《讲话》的发表是中国新文学的一个核心转折点，标志着新文学发展到了一个新阶段。

（李学良）

85. 怎样看待抗战时期的街头诗运动？

"街头诗运动"是在抗日民主根据地掀起的一场广泛的群众性诗歌运动，以《街头诗歌运动宣言》为兴起的标志。街头诗又叫传单诗、墙头诗等，主要的载体是街头、岩石、墙壁，或印成传单发放；主要内容是宣传鼓动民众抗战；在艺术上短小精悍，感情饱满，风格刚健；代表诗人有田间等。街头诗运动政治性、通俗性、艺术性兼有，在抗战文学中占有重要地位。

第一，街头诗运动是对当时恶劣环境的一种适应与创造。由于恶劣的

战争环境导致了当时的“印刷困难，纸张缺乏，出诗集的不容易”，为应对这种恶劣环境而提倡利用一切可利用的资源，“不要让乡村的一堵墙，路旁的一片岩石白白的空着”①，街头诗运动是根据地军民因地制宜创造出来的一次新颖而有实效的艺术运动。

第二，街头诗运动对促进文艺大众化有很大意义。事实上从一开始街头诗运动就确立了“要使诗歌走到真正的大众化道路上去”这一目标，而街头诗的独特形式更有助于这一大众化目标的实现：首先街头诗以墙头、岩石等为载体，这样非常容易赢得大量的群众读者；其次街头诗的形式短小精悍、通俗易懂、朗朗上口，非常容易为群众接受与流传；再次街头诗艺术形式的相对简单，也促进了群众参与到街头诗创作中的积极性。

第三，街头诗运动在根据地的宣传教育中起到很大作用。街头诗的本意就是宣传抗日，相对于以往的标语口号而言有着独特的优势，它充满激情，同时又保留了短小精悍、容易理解等特点，因此街头诗的感召力与鼓动宣传效果非常大，很快成为一种主要的宣传方式，以至于当时“任何一项政治活动和经济工作，几乎都有街头诗的参加和反映……大都利用街头诗的形式”②。街头诗在根据地宣传抗日与各种政策方面，作出了不可磨灭的贡献。

第四，街头诗运动在艺术上既有成就也有缺失。从成就上讲，街头诗运动创造推广了街头诗这种新的艺术形式，这一艺术形式短小精悍，感情充沛，鼓动性强，简明易懂，易于传播，作为一种新的艺术形式具有独特的优势；同时，正是由于街头诗这种艺术形式的简单直白，也多少削弱了街头诗的艺术成就，没能继承以往的诗歌艺术经验，而又缺乏足够的容量，因此街头诗运动的艺术成就远远不如后来的新秧歌运动、根据地小说，而且街头诗运动是特定战争环境下的产物，随着战争环境的改变，街头诗运动也逐渐式微了。

（李学良）

86. 如何认识抗战时期的历史剧运动？

抗战时期的历史剧运动是抗战爆发后在孤岛、沦陷区以及国统区掀起的一股历史题材剧创作演出的热潮。在题材上主要涵盖战国、南明、太平天国时期，目的是以历史题材来影射现实，激励民众团结一致共同抗日；主要代表作是郭沫若的《屈原》等六大史剧、阿英的“南明史剧”、阳翰笙的《天国春秋》等。历史剧运动在抗战文艺中有着独特的地位与意义。

第一，抗战时期的历史剧运动是抗战文艺工作者对当时客观环境的一

① 《延安文艺丛书・文艺理论卷》，446页，长沙：湖南人民出版社，1984。

② 冯光廉、朱德发主编：《中国现代当代文学二百题》，327页，济南：山东教育出版社，1984。

种适应。反动统治者的政治高压、文化专制是历史剧兴盛的最直接原因。处在孤岛和敌占区的作家迫于严酷的文化高压，不得不采用历史题材创作历史剧以迂回地引导大众；而在国统区（大后方），尤其是皖南事变前后，剧作家们失去了公开抨击时弊的自由，被迫采用历史题材来影射现实，迂回表达自己的立场。正是严峻的创作环境导致了历史剧运动的兴起。

第二，历史剧运动建构起一套独立的历史剧理论。历史剧运动中以郭沫若为代表建构了一套历史剧理论，最主要的是论述了历史真实和艺术真实的关系，确立了"历史研究是'实事求是'，史剧创作是'失事求似'"，"正确研究"、"据今推古"、"借古鉴今"，①从现实政治斗争的要求出发，发现历史与现实的类似处，艺术地表现历史以象征当代，"古为今用"的历史剧指导思想。

第三，历史剧运动弘扬了民族优秀的精神传统，是民族优秀的精神传统在抗战时期的重兴。以《屈原》《虎符》为代表的历史剧，从历史人物身上发掘民族精神的宝贵之处并加以发扬，这是对民族优秀的精神传统的召唤，与五四以后的西化潮构成了鲜明对照，这也是民族传统意识觉醒的一个标志。

第四，历史剧运动建立起以悲剧性与浪漫主义精神为代表的独特风格。在艺术上，历史剧塑造了众多理想的历史人物形象，以悲剧为主要风格，但是悲而不凄，反而能激发观众同仇敌忾的抗战斗志，历史剧又有着鲜明的浪漫主义精神，这也显示出五四以后西方浪漫主义思潮对民族文化的浸入。

第五，抗战时期的历史剧运动激发了广大民众团结抗战的热情。历史剧创造的正面形象与浪漫主义精神激励了广大民众的抗日；而皖南事变前后，历史剧又通过影射国民党当局的分裂行径抨击分裂势力，巩固了民众团结一致共同抗日的信念。

第六，抗战时期历史剧运动鲜明的政治倾向也导致了在艺术探求方面的一些缺失。例如在人物塑造上，历史剧中塑造的形象简单地分为正面与反面，忽视了人性的复杂。也正是由于这种功利性，历史剧对历史做了一些不合史实的改写，这也是特殊时期艺术创作难以避免的缺陷。

（李学良）

87. 怎样评说延安文艺整风运动？

延安文艺整风运动是延安整风运动的重要组成部分。1941 年 5 月毛泽东领导开展了党内全面整风运动，与这次运动相呼应，在文艺界内部开展了延安文艺整风运动。延安文艺整风在文学史上的影响十分深远。

第一，"延安文艺整风运动"的开展是应对当时恶劣环境的客观要求。抗战进入相持阶段后，受到封锁的解放区面临着极大困难，在这种困难情况

① 孙中田等：《中国现代文学史》下册，276～277 页，沈阳：辽宁人民出版社，1984。

下文艺界出现了关于文学与政治、歌颂与暴露等问题的讨论，使文艺界内部存在着一些不一致。正是针对这股不一致的思潮，延安文艺界开展了整风运动以应对当时的恶劣环境。

第二，延安文艺整风运动的成果《在延安文艺座谈会上的讲话》是新文学的转折点。《讲话》成为根据地文艺的指导思想，后来又成为全国文艺的指导思想。

第三，延安文艺整风运动在文艺界内部实现了惊人的一致。文艺工作者的思想在《讲话》的指导下实现了统一，这有助于根据地的稳定团结。

第四，延安文艺整风运动造成了一些冤假错案。在极度政治化的环境中，文艺整风运动中的讨论很快被简单粗暴的政治斗争所取代，这种文艺从属于政治的紧张状况一直持续到建国后很长一段时间。王实味在整风运动中被清算，戴上了“托派”、特务等帽子，后来又被随意处决；丁玲，艾青的相关讨论文章也长期被视为“毒草”，受到政治批判。这种无端上纲上线的行为造成了一定的冤假错案。

第五，延安文艺整风运动不仅在当时实现了文艺界的团结一致，更确立了文艺从属于政治的文艺观；文艺整风运动的成果《讲话》论述了文艺的基本问题，实现了马克思主义文艺观的中国化，不仅在当时起到了重要的指导作用，更深远影响了建国后相当长一段时期内的文艺态势。

（李学良）

88. 抗战时期的讽刺文学为什么蔚成风气？

抗战时期的讽刺文学是抗战文学的重要组成部分，主要是采用讽刺小说或讽刺剧、讽刺诗的形式揭露抗战时期国统区的投降、腐败、分裂、反共等种种痼疾，代表作有张天翼的《华威先生》、沙汀的《在其香居茶馆里》、陈白尘的《魔窟》等。抗战时期的讽刺文学创作非常繁荣，这是有其客观原因的。

第一，国统区的黑暗现实为讽刺文学提供了绝佳素材。随着抗战进入艰苦的相持阶段，大后方暴露出越来越多的问题，国民党当局的贪污腐败、指挥无能、消极抗日、积极反共、政治专制等引起了民众的不满，与此同时当局却竭力掩盖自己的腐朽本质，以伪善的面目掩盖自己的丑恶行为，从而为讽刺文学提供了绝佳的素材。只要把这些现象揭示出来，自然就具备了讽刺性的审美品格。

第二，国统区当局文艺统治的薄弱也给讽刺文学的兴盛提供了宽松环境。抗战中的国统区当局面临着诸多问题，抗战的失利、各种派系斗争、各地情况的复杂，都使国民党的文艺统治出现了诸多间隙，有了这种间隙，暴露国统区黑暗的讽刺文学就有了存在的可能。

第三，讽刺文学的兴盛也与作家们的自觉追求与有意识的倡导分不开。1938 年张天翼的讽刺小说《华威先生》一反抗战以来宣传抗战、颂扬英雄的

风气，而改以讽刺暴露为主，这引发了文艺界关于抗战文学是否需要暴露与讽刺的讨论，通过讨论明确了“抗战的现实是光明与黑暗的交替”，从而为讽刺文学的存在提供了理论上的支持。这场讨论促进了讽刺文学的盛行，沙汀、宋之的、陈白尘、袁水拍、张恨水等作家纷纷创作了讽刺小说、讽刺剧、讽刺诗歌等讽刺文学作品。

第四，采用讽刺文学的方式进行创作也是作家们在暴露黑暗时的自我保护策略。在国统区的文化专制下，利用文学直接抨击当局有一定危险，出于自我保护的需要，作家们改变了斗争策略，往往采用相对温和却仍然有批判力、战斗力的讽刺文学的形式，“从正面斗，也可以从侧面斗”①，曲折隐喻地实现对国统区黑暗现实的暴露与批判。

（李学良）

89. 如何认识民族解放运动与战争文学的关系？

民族解放运动是（半）殖民地和一切被压迫民族人民反对帝国主义、殖民主义、霸权主义、种族主义，争取民族独立解放的革命运动，包括资产阶级和无产阶级领导的两种。前者往往只要求民族独立，后者则要求在取得民族独立后走上社会主义道路。战争是民族解放运动的重要内容，战争文学与民族解放运动有着密切的关系，同时也有其相对的独立性。

第一，中国现代文学史上，民族解放运动促进了战争文学的发生与发展。中国民族解放运动主要是反对帝国主义、封建主义、官僚资本主义的斗争，这场斗争与战争密不可分。抗日战争以及其后的解放战争，分别是反对帝国主义侵略与反对官僚资本主义的战争，正是这两场大规模的战争为战争文学提供了丰富的创作素材，促进了战争文学的发生发展。中国文人向来有忧国忧民的传统，抗日战争关系着民族的存亡，这使以往持不同文艺观的作家在危机面前抛弃成见，投入到文学救亡的共同事业中来，在这种情况下战争文学理所当然成为当时文学的主流。抗战胜利后的解放战争则关系着民族的前途走向，这种情况下，作家们的关注点仍然是战争，此时战争文学仍然占据重要的地位。总之，民族解放运动的时势造就了战争文学的发展与兴盛。

第二，战争文学为民族解放运动服务，是民族解放运动的有机部分。现代文学史上战争文学在很大程度上是为民族解放运动服务的，“文协”成立初期就提出了“文章下乡，文章入伍”的口号，直接号召战争文学为民族解放运动服务。而战争文学确实也在相当程度上协助了民族解放运动，战争文学中的报告文学、战地通讯、诗朗诵、街头剧等，很好地宣传了抗战，激发了民众的民族解放热情。可以说，战争文学本身就是民族解放运动的一个有

① 冯光廉、朱德发主编：《中国现代文学史教程》，231页，济南：山东教育出版社，1984。

机组成部分。

第三，民族解放运动的范畴远非战争文学所能表现。虽然民族解放运动与战争有密切关系，但又绝不仅仅是战争，民族解放运动是政治、经济、文化、战争的综合体，这不是单纯的战争文学所能涵盖的。民族文化的自我审视、根据地解放区的建设、国统区黑暗的暴露等等，都需要多样题材的文学来表现，因此战争文学远不能表现民族解放运动的全貌。

第四，战争文学除了表现民族解放运动，还有自身更深层的涵义。战争文学宣传与描写战争，虽然在很大程度上是为民族解放运动服务的，但是战争文学并没有丧失文学自身的特质。民族解放运动是从宏观的视角来参与社会民族发展，相应地对人性的深层探讨却有所欠缺，而战争文学的意义不但表现在民族解放运动层面，同时更探讨了社会、文化、人性等深层次的问题，这使其在一定程度上成为民族解放运动的有益补充。

（李学良）

90. 怎样认识第一次文代会与“十七年文学”的关系？

建国前夕的1949年7月，在北平召开了第一次中华全国文学艺术工作者代表大会，参加者有党的领导人和来自全国各地的两千多名文艺代表，第一次文代会确立了新中国文艺的指导思想，并成立了中华全国文学艺术界联合会作为党对文艺的管理领导机构，第一次文代会揭开了新中国（当代）文学的历史帷幕，对建国后文学尤其是“十七年文学”（1949—1966）有着深远的影响。

第一，第一次文代会为“十七年文学”准备了坚强的作家队伍。第一次文代会的参加者包括来自解放区与国统区的文艺代表，周扬和茅盾分别总结了解放区和国统区文学艺术创作的经验，周恩来做了总报告。文代会建立了全国文艺的领导机构，文代会的胜利召开标志着解放区和国统区的文艺工作者在党的领导下走到一起来，实现了全国文艺工作者的大团结，为“十七年文学”的发展打下了坚实的基础。

第二，第一次文代会确立了“十七年文学”的工农兵方向。第一次文代会建立了党领导文艺的机构，并确立了以毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》作为新中国文学艺术工作的总方针，强调文艺的工农兵方向，这实际上是把解放区文艺的经验推广到全国。在这一总方针的指导下，“十七年文学”基本上坚持了工农兵的方向，以工农兵生活为题材，贴近工农兵的思想感情，并创作出了比较成熟的工农兵作品，取得了很多成果。

第三，第一次文代会也造成了“十七年文学”中的一些异化现象。由于第一次文代会所确立的工农兵文学的方向过分注重阶级性，由此导致了在“十七年文学”中出现了许多文艺批判运动，造成了一些冤假错案，并且导致了在创作上的一些异化。建国伊始就出现了对《武训传》、《红楼梦研究》、胡

风文艺思想的多次批判运动，后来又出现了“反右运动”、“反修正主义”运动中的一些冤假错案；在文学创作上，由于片面要求文学歌颂工农兵的“左”倾倾向，出现了“大跃进”民歌等失败的文学运动，“十七年文学”中的种种异化现象与文代会确立的文学指导方针有着很大关系。

第四，“十七年文学”在发展过程中也一直为突破第一次文代会设置的政策束缚而努力。在广大文艺工作者的努力下，“十七年文学”一直没有停止自己的探索，出现了揭露人民内部矛盾的《我们夫妇之间》，暴露革命队伍内部问题的《组织部新来的青年人》，表现人性的《洼地上的“战役”》、《红豆》，“山药蛋”派的写“中间人物”等力图冲破工农兵文学政治倾向束缚的探索与努力，这些努力虽然受到了不公正的批判，却正是十七年文学中的闪光点。

（李学良）

91. 怎样评价“大跃进”时期的新民歌运动？

新民歌运动出现于 1957 年冬至 1958 年夏，其初期作品产生于农业合作化高潮后的农田基本建设热潮中。在运动中被动员组织起来的农民，以高昂的政治热情投入到改天换地的集体劳动中，在劳动实践里憧憬着未来的美好生活，惊喜于自己创造世界的伟大力量。“大跃进”初期的民歌作品虽然思想艺术价值不高，但其主流却是时代精神的艺术显现。

新民歌运动顺应了当时政治经济生活的需要，它从酝酿到发动到实践的整个过程，都被当成一件相当急迫的政治任务。首先，新民歌被当做鼓动民众投身“大跃进”运动的重要工具。《人民日报》1958 年 4 月 14 日发表《大规模地收集全国民歌》的社论，把民歌的收集工作，作为全党全民政治生活中的一件大事提了出来。在新民歌运动的发起者看来，“民歌对于鼓舞、教育、组织群众的作用是很大的”①。“大跃进民歌反映了劳动群众不断高涨的革命干劲和生产热情，反过来又大大地鼓舞了这种干劲和热情，促进了生产力的发展”②，因此，民歌的写作和收集，旨在号召人民群众用民歌进行自我教育和相互砥砺，从而鼓舞士气，以利于总路线的贯彻执行。

其次，通过新民歌运动来完成对知识分子的改造。新民歌运动中的写作主体已经不再是文学知识分子，而是工农兵群众，而且诗歌本身体现的也是工农兵的历史主体形象。这样，必然映现出亟待改造的知识分子在自然、历史与工农兵面前的羸弱与渺小，从而更加自觉地“到群众中去，和群众相结合，拜群众为老师，向群众自己创造的诗歌学习”③。而这两个方面的充分

① 郭沫若：《关于大规模收集民歌问题——答〈民间文学〉编辑部问》，载《人民日报》1958 年 4 月 21 日。

② 周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，载《红旗》1958 年第 1 期。

③《大规模地收集全国民歌》，1958 年 4 月 14 日《人民日报》。



结合，则有可能会解决知识分子和人民群众的结合问题，那时“民间歌手和知识分子诗人之间的界线将会逐渐消泯。到那时，人人是诗人，诗为人人所共赏”①。

新民歌运动的兴起除了政治上的原因以外，也与毛泽东的号召有关。他指出：“中国诗的出路，第一是民歌，第二是古典。在这个基础上产生出新诗来。形式是民族的，内容应该是现实主义和浪漫主义的对立统一。”②“诗的出路”问题，新诗的基础、内容、形式及新诗创作方法，均是毛泽东所关心的，他希望通过新民歌运动来实现文学艺术的“大革新、大解放”。因此，新民歌运动实际上是在社会主义革命完成以后建立社会主义以至于共产主义文学的一种运动和实践形态。

民歌本是底层民众自发的创作，反映的是底层人民的情感和心理，既有着民间性、自在性和丰富性的特点，也有芜杂性和色情性的特点。但是“大跃进”时期的新民歌运动却是一场由领导者发动的自上而下的群众运动，它有意剔除了民歌本身具有的一些特性，然后对其加以政治上的利用和改编，它的产生违背了民歌创作的规律，过分强调了民歌的政治性、工具性和组织性，丧失了民歌本应具有的活力，只能催生出大量应和政策和运动的伪民歌，成为浮夸虚假的社会生活和文艺生活的又一个注脚。

（马春花）

92. 简述文艺战线“反右”运动对“十七年文学”的影响。

1957年4月初，中共中央根据毛泽东的指示，决定开展整风运动，先是在全党内后在全国全面展开。但在这场运动中，出于对整风号召的热烈响应而向党提出的尖锐批评，却在某些方面超越了发起者的预期。5月15日，毛泽东写了题为《事情正在起变化》的文章，揭开了“反右”运动的序幕。6月8日，毛泽东又在中共内部发出了《组织力量反击右派分子的猖狂进攻》的指示，开始了一场规模巨大的“反右”运动。文艺界的“反右”运动，主要在两个方面展开：

第一个方面，也是最早展开的方面，是对“丁（玲）、陈（企霞）反党集团”的错误批判。1957年6月6日至9月17日，中国作家协会党组连续召开27次会议，重新批判“丁、陈反党集团”，这次批判，还涉及了冯雪峰、艾青、罗烽和萧军等人。对于他们的批判，主要集中于他们的历史问题。1958年第2期《文艺报》还出版“再批判”专辑，重新发表丁玲等人发表于延安时期并在后来不断遭受批判的《三八节有感》等文，同时发表林默涵等人的“再批判”文章，以指证他们是“屡教不改的反党分子”。某种意义上，这正是左翼内部

① 周扬：《新民歌开拓了诗歌的新道路》，载《红旗》1958年第1期。

② 陈晋：《毛泽东与文艺传统》，322页，北京：中央文献出版社，1992。

不同力量之间的恩怨与斗争在新情势下的继续。

第二个方面，就是对“双百方针”所鼓舞起来的“百花文学”的批判。“双百方针”颁布后，文学知识分子虽然不无观望与疑虑，但是，他们毕竟深受鼓舞，加之毛泽东的不断推动，以及苏联“解冻文学”的影响，也在一定程度上积极响应，在文学理论和文学创作等方面进行了较为勇敢的探索，从而与其他领域知识分子的思想文化实践共同构成了“反右”运动中周扬所批判的“新的五四运动”。但是，紧随而来的文学界的“反右派”运动，使得“百花文学”中重要的文学理论批评家、作家与诗人，如文艺理论批评方面《现实主义——广阔的道路》的作者何直(秦兆阳)、《电影的锣鼓》的作者钟惦棐、《论人情》的作者巴人、《论“文学是人学”》的作者钱谷融、《刺在哪里?》的作者黄秋耘和《谈戏剧工作的领导问题》的作者吴祖光，以及文学创作方面勇敢“干预生活”、揭露问题与矛盾、大胆书写人情的作家与诗人刘宾雁、王蒙、李国文、高晓声、方之、流沙河、公刘、邵燕祥、徐懋庸和宋云彬等人，均被错误地打成了“右派分子”。

文艺界的“反右”运动，不仅意味着“双百方针”所曾允诺的“自由”的结束，而且，它更意味着 1949 年以后中国文学的空间进一步逼窄，意味着左翼内部更加激进的文艺指导思想开始取得更加稳固的地位，并且在今后的文艺实践中，开始以更加急迫的姿态来进行其所构想的“社会主义文学”的激进实践。这一点，在周扬 1957 年 9 月 16 日中国作协党组扩大会议上对于文艺界“反右”运动的总结性讲话《文艺战线上的一场大辩论》中，体现得非常清楚。这篇讲话，不仅是 1949 年以后极左文艺思潮的恶性发展，而且，它对文艺界“反右”运动的高度评价，还在很大程度上预示着“社会主义文学”的激进实践在文艺方针与文艺政策、创作方法与创作内容、艺术风格与艺术形式，特别是创作主体和组织生产方式等方面的开始。

(马春花)

93. 如何看待 1949 年以后的台湾文学运动?

1949 年，国民党败守台湾，12 月 7 日起，台湾地区正式成为国民党当局的政治辖区，海峡两岸的政治、军事上的对峙和斗争必然也影响到其文学上的面貌。在当时的台湾，文学的意识形态宣传功能得到极大强化，文学丧失其存在的自为性和自在性，审美功能弱化，而沦为政党的传声筒和宣传工具。首先，国民党当局制定《戒严时期出版物管理办法》，加强对报纸、杂志、著述等的监控力度，从而达到控制并统一人们思想的目的。其次，倡导“反共文学”，培植忠于党国的文人队伍，试图建立自己的文学话语霸权，为政治张目。为推广“反共文学”，国民党当局先后于 1950 年、1953 年和 1955 年发起或支持成立了“中国文艺协会”、“中国青年写作协会”和“台湾省妇女写作协会”。“反共复国”的意识形态内容成为贯穿始终的基本主题，政治叫嚣和



小说中对中共和中共领导下的群众行为的丑化，几乎成为这类创作的固定形态。主题先行和过分的意识形态化导致了创作和批评中的严重的公式化和概念化的倾向。

除了受到官方意识形态控制、服务于国民党“反共复国”政治目的的“反共文学”外，1949年以后的台湾文学也存在着不同色彩的文学形态的发展空间。来到台湾的大陆籍作家，出于对故土的思念，写了许多满含乡愁情绪的“思乡文学”，或怀念旧人，或追忆往事，或记述乡间传闻，或缅怀民俗旧事，离愁别绪中也不乏感时伤事，似乎符合当局“反攻大陆”的政治目的，但对作者而言，此类书写则成了想象、重构大陆生活的方式，以此疏解郁结心中的思乡情。此期，在台湾文学中占有重要地位的现代主义文学也开始崛起，它主要表现在诗歌创作中。《文学杂志》和《现代文学》两个重要的杂志对现代主义文学起了重要的推动作用。台湾本省籍作家在1950年代中期以后也开始崛起于文坛，他们关注台湾乡土的传统，表现台湾农村的历史和现实，展示下层民众的艰苦生活和淳朴感情，他们后来形成了与现代主义文学相抗衡的另一支——台湾乡土文学。

（马春花）

94. 如何看待1949年以后的香港文学运动？

在“冷战”的世界政治格局以及海峡两岸政治关系紧张的状况下，香港文学在1949年以后却因为香港特殊的地缘政治和政体结构，而成为这一时期中国文学中区别于海峡两岸充满紧张性的文学的一个弹性空间，在总体上表现出一种多元并存的态势，具有包容性和从容性的特点。1949年后的香港文学主要有两个发展向度：

一是受政治和政治团体影响的具有强烈的政治色彩的文学创作。它包括两类，一类以美国的经济资助为生存前提，具有右翼色彩，它宣扬西方的意识形态和文化观念，抨击和仇视具有社会主义和共产主义色彩的人物与事件，像端木青的《阿巴哈哈尔草原》；一类以大陆支持的文化出版物为阵地，在政治上倾向于大陆，具有左翼色彩，它或揭露国民党的黑暗内幕，或歌颂新中国的崭新面貌，在意识形态领域延续了1930年代左翼文学的传统。

二是与香港高速发展的都市生活和扩大的市民阶层相关的通俗文学创作。1949年以后，特别是1960年代以来，香港经济迅速发展，进而崛起成为“亚洲四小龙”之一，香港社会高度都市化，生活节奏加快，庞大的都市市民阶层形成，这为通俗文学的发展提供了广阔的市场。香港的通俗文学主要有两类：一是武侠，刀光剑影，侠骨柔情，金庸、梁羽生是典型代表；二是言情，男欢女爱，鸳鸯蝴蝶，前有杰克、依达，后有亦舒、林燕妮、岑凯伦、严沁、李碧华等。香港通俗小说的影响甚远，风靡1980年代后到1990年代中期的中国大陆，大陆的通俗文学开始模仿的就是香港的通俗文学。

除了这两种发展向度以外，现代主义文学也是香港文学的一个重要分支。香港的现代主义文学和台湾的现代主义文学有着密切的关系，这一文学的创作主体或在台湾留过学，或就是客居香港的台湾作家。1949年后的香港文学与台湾文学的作家群体大致相似，一类来自大陆，在很长的一段时间里是文学创作的中坚；一类则是本地作家，注重关注本地的历史和现实生活，他们后来逐渐占据了文学的中央。

考察1949年以后的香港文学，既要看到大陆文学对它的深远影响，看到它与大陆文学的一脉相连、同气相求之处，也要看到它自身的发展力量和本土性的特点，还要看到它们隐晦表达出的自身在大陆与西方之间的身份归属上的矛盾和复杂之处。

（马春花）

95. 如何看待“文化大革命”在文艺领域展开的大批判？

“文化大革命”在文艺领域展开的大批判包括：一是文艺界的各级领导及各文艺团体和刊物的负责人纷纷被打倒；全国文联、作家协会和其他文艺团体遭到解散；文艺刊物被迫停刊，全国只剩一个《解放军文艺》；文艺工作者有的被打倒，有的被下放，有的被关进监狱，失去了创作的自由，受尽人格的侮辱和精神的折磨，许多作家、艺术家被迫害致死，整个“文革”期间被迫害致死的文艺部门的知名人物就有一百多人。二是许多优秀的中外名著被列为禁书，许多文艺作品被打成“毒草”。十七年的《保卫延安》、《刘志丹》、《青春之歌》、《小城春秋》、《红旗谱》、《三家巷》、《苦菜花》、《红岩》、《红日》、《三里湾》、《山乡巨变》等著名小说，都被说成是“毒草”，遭到批判、禁锢，甚至焚毁。三是将“双百”方针、调整政策影响下产生的文艺理论，即“写真实论”、“现实主义广阔道路论”、“现实主义深化论”、“题材决定论”、“中间人物论”、“反‘火药味’论”、“时代精神汇合论”、“离经叛道论”批判为“黑八论”。“文艺黑线专政论”是江青《部队文艺工作座谈会纪要》的主旨，从理论到创作到文艺界领导乃至到整个文艺界队伍都被全盘否定。“文艺黑线”的罪名抹杀了建国后几乎所有的文艺工作者和文学作品，造成了“文革”十年的文化沙漠。

“文革”期间在文艺领域内进行大批判的同时，批判者也逐步形成了自己的一套文学理论和创作模式，主要是：“根本任务论”——强调塑造工农兵的英雄人物，这是社会主义文艺的根本任务；“主题先行论”——认为创作应先确定主题思想，然后再根据主题思想确定人物和情节；“三突出原则”——强调在所有人物中突出正面人物，在正面人物中突出英雄人物，在英雄人物中突出主要英雄人物。

这样，批判者在批判既有的文学创作和文学理论的同时，也旨在建立他们设想的无产阶级文艺的新模式。他们强调工农兵是无产阶级文艺的创作

主体和表现主体，因此渗透着"文革"情绪的所谓群众文艺和工农兵作者得到大力扶持，工农兵作者被认为是思想立场坚定、最能突出政治和兴"无"灭"资"的力量。他们进行的理论批判和文艺创作往往也是通过大规模的群众运动或集体形式来完成，表面热热闹闹、轰轰烈烈，实际上却不遵循艺术的创作规律，创作公式化、概念化、模式化、政治化。

（马春花）

96. 反胡风运动怎样影响了对左翼文学的评价？

从1930年代到1940年代，左翼文学在其发展过程中，一直有两种不同的声音。一种策源地在国统区，自觉继承了五四文学传统和鲁迅思想，以胡风为代表。一种策源地在解放区，主要在追随和阐释毛泽东的文艺思想，以周扬为代表。两种声音的较量由来已久，1930年代便已经开始。首先表现为对"民族形式"的不同理解和阐发。"民族形式"作为一个口号，是1938年毛泽东在党的六届六中全会上做《中国共产党在民族战争中的地位》报告中所提出的，他指出要把"国际主义的内容和民族形式结合起来"，创造"新鲜活泼的为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派"。毛泽东的号召直接指导和推进了"民族形式"问题的讨论。延安的文艺工作者纷纷撰文发表看法，但主要都局限于讨论民间形式问题，以正面讨论学习为主。国统区也有讨论，胡风《论民族形式问题》一文中强调了五四文学传统和世界文学经验，反对把民族形式狭隘地理解成"民间形式"，反对"文化上文艺上的农民主义"和"民粹主义"，这与毛泽东倡导的"民族形式"有着明显的不同。其次，胡风提倡的"主观战斗精神"与"精神奴役的创伤"与毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》也有悖谬的地方。胡风的理论遭到邵荃麟等人的批判，对此，胡风写了《论现实主义的路》进行答辩。其后，胡风又写成《关于解放以来文艺实践情况的报告》即《三十万言书》上交中央政治局及毛泽东、刘少奇和周恩来，全面论述建国以来包括文艺方针、文艺政策、文学体制等方面在内的"文艺实践情况"的意见，并对其所遭受的批判予以反驳。之后，胡风错误地估计了形势，又在文联和作协会议上作了两次长篇发言，猛烈抨击了当时的文艺界官员。在这之后，对胡风的批判愈加严厉，终于上纲为"反革命"的性质，酿成建国后最大的文艺悲剧案。

反胡风运动以及对"胡风反革命集团"的定性，不仅体现了1949年以后对文学与政治关系的理解，特别是在对毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的理解上的重大分歧的粗暴解决，而且表明自1940年代以来成为主流思潮的左翼文学运动内部的更为激进、机械和教条的一支，在失去了内部的对立面和不同声音之后更加变本加厉地趋"左"，致使"左倾"文艺思潮泛滥，文艺的政治功利性和革命实用性逐渐成为思考和衡量文艺作品的唯一标准。反胡风运动也开了将思想文化领域内的争论引向政治斗争的先例。

（马春花）

97. 批判胡适运动对于当代文学的影响。

俞平伯的《红楼梦研究》是以胡适为代表的新红学的重要代表作，1954年遭到李希凡和蓝翎两个年轻人的批评，随后引起毛泽东的高度重视。毛泽东于1954年10月写了一封《关于红楼梦研究问题的信》，信中指出，“这是三十多年以来向所谓红楼梦研究权威作家的错误观点的第一次认真的开火”，强调“这是一场反对在古典文学领域毒害青年三十余年的胡适派资产阶级唯心主义的斗争”。这样，一个具体的“红学”问题便在无产阶级与资产阶级的二元对立的阶级论的政治思想框架中经过扩展与提升，成为一个相当严重的政治问题和思想问题，由此掀起了一场全国范围的批判运动。从一个具体的人、具体的作品入手，掀起一场规模浩大的批判运动，并且很快将批判的矛头指向一个更为广泛的对象，这是1949年后在文学和文化领域开展批判运动的惯常模式。批判者的真正兴趣不在俞平伯的红学研究，而在于彻底清算胡适的流毒，在于向胡适为代表的资产阶级知识分子开火，在于清除所谓的资产阶级思想对中国社会主义文化建设的影响和阻碍，在于为社会主义文化和思想的建立扫清道路。对胡适的批判很快上升到对胡适整体思想的全面批判，并专门成立了一个指导批判运动的委员会，由郭沫若、茅盾、周扬、邓拓、潘梓年、胡绳、老舍等人组成，从哲学思想、政治思想、文学思想、历史观等九个方面对胡适进行批判。整个学术文化界都被动员起来，各地高等学校纷纷举办各种形式的讨论会、座谈会和批判会；全国省、市级以上的报纸和学术刊物先后发表数百篇批判文章；还有数本专著出版。1955年三联书店出版的《胡适思想批判论文汇编》共八册，收入百余篇文章，计二百余万字。

对胡适思想的批判是建国初期规模最大的思想批判运动。批判运动的主旨在于揭露资产阶级唯心主义的本质，肃清胡适在中国思想界、文化界、教育界的影响，以此扩大马克思主义哲学的影响，为社会主义建设高潮的到来扫清思想障碍。这是一场意识形态领域内的斗争，对于中国当代文学必然也产生了广泛的影响，它败坏了学术风气，使学术争论最终沦为政治意识形态斗争的领地，它也扼杀了自由的文学精神，对文学的高度重视在另一方面就是使其丧失自身独立存在的审美特性；更为严重的是，面对带有强制意味的文化体制的规范，知识分子立场从此开始集体丧失，参与批判胡适的学人很多，不少学者自觉不自觉地接受了批判运动中的那种先验的机械的思维模式，而且，批判胡适的那种简单粗暴的人身攻击、信口谩骂的话语方式直接影响到“文革”中的红卫兵一代。

（马春花）

98. 如何认识新时期文学的拨乱反正运动?

新时期文艺界的拨乱反正运动开始时是延续了以前的运动方式,也是通过一系列的批判活动来完成的。批判"三突出"的创作方法,认为完全是江青一伙随心所欲的编造;彻底推倒"文艺黑线专政论",并为"黑八论"翻案正名;批判"四人帮"的阴谋文艺,认为《反击》、《欢腾的小凉河》、《春苗》、《决裂》、《盛大的节日》是一批专门写"与走资派、民主派斗争"的"阴谋文艺"的标本,其险恶用心在于打倒一大批无产阶级革命家。与此同时,"文革"中被解散的文艺组织、文艺团体纷纷恢复,各种文艺刊物纷纷复刊和创刊,为思想解放和繁荣文学创作提供了阵地。文艺界平反冤假错案的工作也在进行,大批优秀的艺术家重新获得创作自由,许多优秀的文艺作品被视为重放的"鲜花",同其他大量中外文学作品一样得以重见天日;而那些曾受"左"的文艺思想封杀的文艺理论观点,也得到重新的认识和评价。1979 年 10 月中国文学艺术工作者第四次代表大会召开,"文艺民主"的欲求成为大会的主旋律。邓小平在会议祝词中明确指出:"党对文艺工作者的领导,不是发号施令,不是要求文学艺术从属于临时的、具体的、直接的政治任务,而是根据文学艺术的特征和发展规律,帮助文艺工作者获得条件来不断繁荣文学艺术事业。"随后,《人民日报》代表中央宣布了文艺上的"二为方针"作为文学艺术的总方向——"为人民服务"和"为社会主义服务",不再使用过去的"文艺为政治服务"的口号。1981 年,胡乔木在中宣部思想战线问题座谈会上作《当前思想战线的若干问题》报告,指出:"关于文艺从属于政治的提法,关于把文艺政治标准作为衡量文艺作品的第一标准的提法,关于把具有社会性的人性完全归结为人的阶级性"等提法,"是不确切的,并且对于建国以来的文艺的发展产生了不利的影响"。以上种种,习惯上被称为"拨乱反正"和"思想解放"。

新时期文艺上的拨乱反正运动,既是一场政治运动,也是一场文化变革。它首先是来自政治意识形态上的体制行为,通过一系列的政治活动来完成,为新的政治上的变革扫清思想文化上的道路。另一方面它更是自发或半自发性的一种社会欲求,这种社会欲求与政治体制上的变革互相应合,开始时是同气相求的,但是也表现出一些不太一致的地方,比如对"暴露"与"反思"的看法、对"人道主义"与"人性"问题的讨论以及对相应的文学作品的不同看法,都表现出与思想解放前期文艺界动态与政治动态的密切关联,出于思维惯性与利益需要,很多文艺界人士很难摆脱文学对政治的附属态度的。

(马春花)

99. 如何认识新时期的先锋文学运动?

新时期的先锋文学运动的产生和发展与1980年代后期的中国社会现实和人们心理欲求息息相关。对中国现代性的焦虑和渴望以改革开放、经济建设和走向世界的局面出现;现代西方的各类文艺作品、文化哲学著述,被成批量地翻译介绍进来,意识流、荒诞派、存在主义、精神分析、表现主义、现代主义、后现代主义等等交叉错综的西方文学文化思潮短时间内在中国文坛演习了一遍。在此种形势下,逐新求变成为文学创作和文学批评的动力和支撑,各类现代形式的创造和实验次第登场,各领风骚三五年。

新时期的先锋文学运动首先是一场文学形式上的革命。文学从关注所写内容,也就是"写什么"转变到"怎样写",也就是文学的形式问题。"文体的自觉"突出地提到作家的创作日程上来。高行健的《现代小说技巧初探》对西方现代主义小说的一些形式技巧的肯定性和通俗性的介绍,对作家的创作产生了很大的影响,文学创作方法开始出现多元化的走向,不再定尊于现实主义创作方法的一元。王蒙小说中的意识流动、宗璞小说中的荒诞变形、韩少功小说中的符码寓意与象征,都体现出现代主义特色,更不用说被称为先锋小说的作家群了,像残雪的梦魇叙述、余华的死亡与暴力、莫言的身体感官狂欢,马原、格非和孙甘露等更是将小说叙事推向近乎纯粹化的叙述实验和语言实验,叙述什么完全被怎么叙述所代替,怎么叙述成了小说的一切,甚至有一种为叙述而叙述的倾向。先锋文学运动试图用西方"现代派"文学作为自己瓦解现实主义的凭借,并将自己接续到由西方现代主义文学所构成的"世界文学"共同体之中,它颠覆了1980年代文学主流的叙述程式,为形式赋予了本体论的意义。先锋文学实践不仅为文学的向内转提供了不可或缺的文本形式,同时也使文本体现出形式的意义。

其次,新时期的先锋文学运动也具有意识形态的特性。先锋文学运动在1980年代出现有它深刻的历史背景、现实背景和文化背景。"文革"记忆是从事先锋文学创作的作家的共同梦魇,这个梦魇借助于西方现代主义的文学观念和创作手法以不同面貌得到呈现,而对现代性的追求和探索在彼时表现为对被传统、群体或政治、主流压迫的个体、自我的重视和确立。先锋文学的形式实验实际上有着为自己所未觉察的意识形态方面的表达。先锋文学中的叙述圈套也好、结局搁置不确定也罢,都充满了一种迷幻和梦游的色彩,文本和现实分离,语言和意义分离,这既是"无父之子"的精神恐慌的表征,也是他们对现实感觉匮乏的一种补偿,个体的欲望与幻想终于在集体、公众的话语之间开辟出了一个自己的空间。在自我欣赏和自我沉溺中,摆脱曾经的梦魇和被集体同化的恐惧。

(马春花)

100. 如何看待1990年代大众文学的崛起和发展。

1990年代大众文化的崛起与发展是对1940年代左翼文学倡导的大众文化的整体性反拨，而与清末民初在上海等大都市兴起的大众文化（海派文化）有一定的承续性，不过1990年代的大众文学兼具现代性与后现代性的双重特质。1990年代大众文学重新崛起，它形成的内在机制是：一、社会市场经济取代计划经济，权力政治对文化的控制力相对减弱，文化工业包括文学开始按照市场机制运作，适应市场销售从而获得最大利润的需求和正在形成的市民阶层的精神文化需求相互应和，推动了大众文学作品的出现和发展。二、1990年代的中国处于全球化的格局中，对现代化的焦虑和渴望使中国急于和世界接轨，港台的大众文学作品满足了普通的中国人对现代国家的想象，培养出一大批受众。三、大众传媒的现代化为大众文学的发展提供了先进的媒质和手段。四、1990年代知识分子也正在完成一次历史性的转变，精英文化与大众文化互相融合，艺术生产者与市场互相认同。五、在社会市场经济中成形并愈来愈显示出巨大能量的新兴市民阶层，不仅在很大程度上决定着国计民生，也决定着文化思想意识的多元走向，市民阶层急需的不是精英文学和高雅文学，更多的却是能反映他们的生活和他们对应然生活的一种虚拟和想象，他们渴望一种能代表他们意愿的通俗化、平民化的文学作品，这是1990年代大众文学崛起和发展的群众心理基础。

1990年代的大众文学的主要特征是：一、世俗性。大众文学满足了普通民众的世俗欲望、情感、意愿和审美取向，与“文革”结束后中国的世俗化走向相关。政治意识形态不再是大众文学的关注点，大众文学也拒绝做受众的精神导师，它热衷于日常世俗生活并对其多做平面化的处理。二、受控性。大众文学受市场控制，为满足市场的需要而进行生产，这决定了大众文学很难去追求艺术上的独创性，生产也是标准化和程式化。三、普泛性。大众文学总是与世俗愿望、平常心态、日常生活相连，它追求的是发行量，根据大众心理炮制，具有文化快餐的性质。四、包容性。大众文学的内蕴其实是极为芜杂和混沌的，在藏污纳垢的同时有着极其巨大的包容性。传统与先锋，激进与落后，民间与政治等思想都可以被包容进去并得以广泛传播。

大众文学在1990年代的崛起与发展，首先对政治意识形态起到一定的改制作用。它的通俗性与普适性为主流意识形态最终实现被个人接受和选择提供了良好的机制，政治意识形态的宣传开始调整原有的策略和方式，进入世俗化政治阶段。其次，它也开始改变人文知识分子的价值选择、社会地位和职业角色，更新其文化立场、知识结构以及生活方式与人生命运，知识分子群体开始分化。再次，大众文学有力地参与了当代中国文化乃至当代中国整体的现代性进程的想象与构建，它的活力和局限都必然影响着整个中国文学的发展和走向。

（马春花）

文学思潮

Wen xue si chao

Wen xue si chao

Wen xue si chao

Wen xue si chao

101. 怎样认识晚清"文界革命"、"诗界革命"和"小说界革命"?

晚清是中国近代史上的一个特殊时期。这一时期,资产阶级改良派已经从政治舞台上败下阵来,沦为流亡海外的清议派,转而致力于文学变革运动,接连发动"诗界革命"、"文界革命"和"小说界革命",都想从改良文学着手,造就一代"新民",继续推行改良主义。为此,梁启超先后提出一系列新文学主张,成为近代最有影响的文学理论家。"诗界革命"和"文界革命"的口号是他1899年在《夏威夷游记》中提出的。梁启超指出"支那非有诗界革命,则诗运殆将绝",认为作诗"第一要新意境,第二要新语句,而又须以古人之风格入之,然后成其为诗"。其"新意境"又称"欧洲意境",是以资产阶级新思想和资本主义新事物为"诗料"的①。这种"以旧风格含新意境"的主张,从理论上解决了古代旧诗体如何为新时代、新兴资产阶级服务的问题,为旧体诗的发展揭开了新的一幕。

1902年,梁启超又在《新民丛报》第一号的"绍介图书"栏和第一版《饮冰室文集》(1903)序中申明"文界革命"的目的在"播文明思想于国民"。他在报章上发表的大量散文实践了这些主张,这些文章被称为报章体或新文体,又因代表作主要发表于《新民丛报》,故又称新民体。后来,梁启超在《清代学术概论》中说这些文章平易畅达,对于读者别有一种魔力,显示了"文界革命"的主要成绩。通过"文界革命"的理论和实践,中国传统文言文得到空前解放,找到了向白话文过渡的途径。

1902年11月,梁启超在日本创办《新小说》,并在《论小说与群治之关系》(1902)中提出"小说界革命"的口号。随后即在《新民丛报》上说明其宗旨"专在借小说家言以发起国民政治思想,激励其爱国精神,一切淫猥鄙野之言有伤德育者在所必摈"。并申述专刊小说理论文章,要求"大指欲为中国说部创一新境界,如论文学上小说之价值,社会上小说之势力,东西各国小说进化之历史,及小说家之功德,中国小说界革命之必要及其方法等"。这就是改良派小说的理论纲领。在《论小说与群治之关系》中,他把小说分为"理想派"与"写实派",认为前者"常导人游于他境界",后者能把现实社会的情状"和盘托出,彻底而发露之",两派都具有"熏"、"浸"、"刺"、"提"四种感染力,"用之于善,则可以福亿兆人","用之于恶,则可以毒万千载"。这一论点不仅接触到现实主义和浪漫主义创作方法问题,而且也揭示了小说的艺术特征。据此,作者明确指出:"小说为文学之最上乘也。"彻底粉碎了轻视小说的传统观念,改变了中国文学诸品种之间的结构关系。接着,作者猛烈抨击旧小说中各种各样的封建性糟粕,指斥它是"中国群治腐败的总根

① 梁启超:《夏威夷游记》,《饮冰室合集·专集》,北京:中华书局,1989。

源”，并得出“今日欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始”①的结论。

（王晓文）

102. 谈谈裘廷梁的白话主张。

裘廷梁（1857—1943），无锡白话报创办人，又名可桴，字葆良，无锡城内沙巷人，著有《可桴文存》传世。19 世纪末至 20 世纪初，他积极提倡白话文，并热情赞助平民教育活动。

裘廷梁在“文界革命”中率先提出“崇白话而废文言”的口号，对中国近代文学话语的转型起到了积极的促进作用。他的“崇白话而废文言”说有充分的历史依据和现实理由，为近代白话文理论奠定了基础，为近代文艺美学初定了文学语言的审美取向，即以通俗简易为美。这是近代文学的语言学美学研究最突出的成就之一。他的《论白话为维新之本》集中体现了他改良文字的理想和决心。此文第一次将语言变革的陈述系统地纳入了一个新的范畴——白话，并将这一概念隆重地推上了中国政治变革的前沿和中心位置。他在文中直陈文言的弊端之处：“独吾中国有文字而不得为智国，民识字而不得为智民，何哉！裘廷梁曰：此文言之为害矣。”②针对这种情况，裘廷梁在历数文言的多种危害以后，又详细分析了白话文的八个有益之处：即省目力、除娇气、免枉读、保圣教、便幼学、练心力、少弃才、便贫民。最后总结道：“愚天下之具莫文言，智天下之具莫白话”③，并提出了自己的改革主张：一、因为文言的误学、误国、误民，为了开发民智必须废除文言，将语言改革与社会变革联系在一起。二、语言变革涉及有利于发展创造性思维的问题。针对传统文化的知其然而不知其所以然的经验式理论思维状况，发展创造性思维对中国人来说非常关键。三、从语言文字的价值认定来说，对文言使用价值进行了断然否定，对传统文人美的价值的确认问题也从语言发展的规律上给予了有力的批驳。四、对文言的抨击达到了空前激烈的程度，体现出一种决绝的态度。裘廷梁作为近代知识分子维新改良派中的干将，其决绝的变革态度将近代中国语言改革推向了新的高度。白话文运动不仅具有文学史的意义同时也推动了中国政治革命的发展。裘廷梁的“崇白话而废文言”的主张实则是“工具革命论”意识在文学界的体现，凸显出近代具有现代意识的中国知识分子求新求变的决心和魄力。

（王晓文）

---

① 梁启超：《论小说与群治之关系》，见《中国近代文论选》，157 页，北京：人民文学出版社，1981。

② 裘廷梁：《论白话为维新之本》，载《中国官音白话报》第 19、20 期，1898 年 9 月。

③ 裘廷梁：《论白话为维新之本》，载《中国官音白话报》第 19、20 期，1898 年 9 月。

103. 阐述王国维的文学和美学思想。

王国维(1877—1927),字静安,号观堂,浙江海宁人。王氏为近代博学通儒,对学术界影响非常大。其生平著作甚多,身后遗著有《王忠悫公遗书》、《王静安先生遗书》、《王观堂先生全集》等数种。《人间词话》一书是王氏接受了西洋美学思想的洗礼后,以崭新的眼光对中国旧文学所作的评论,具有划时代的意义,向来极受学术界重视。王国维美学是中国近代美学和现代美学的交汇点,是对中国传统文论思想的继承和总结,也是中国新文艺的先声。

一、文学创作的起源:"天才说"、"游戏说"。王国维是从康德、叔本华的文艺观、美学思想中获得了文学创作起源于"天才"的观点。但是,王国维并不是简单地移用,他打破了叔本华"天才"观的神秘主义成分而把"天才"人格化,一方面承认主体的天才对认知、反映现实世界的重要作用,另一方面高扬天才敢于融"无限之动机"与"民族之道德"为一体的主体性。"天才说"是王国维论文学创作起源的一大理论,而"游戏说"又是另一大理论。这是受康德—席勒—斯宾塞"游戏说"影响的产物。王国维在《人间嗜好之研究》、《叔本华与尼采》两文中较详细地说明了"游戏说"的主要观点:文学、美术是最高尚的嗜好,"亦不外势力之欲之发表",强调主体的创造性和能动性,要求主体把自己的精神自由对象化于文学创作。

二、文学创作的审美尺度:"苦痛说"、"古雅说"。王国维认为,生活的本质是"欲",追求欲望必然会带来痛苦,"欲"偿之不足,是苦痛;如愿以偿,是厌倦,也是一种苦痛;要追求"快乐"的努力,是苦痛;"快乐"以后,又是苦痛。而这种苦痛,随着文化愈进,知识弥广,苦痛更深,结论只能是:世界是地狱,生活是无穷的苦痛。他的"苦痛说"植根于深广的社会现实,建立于主体对苦痛的深刻体悟中,要求对生活本质即苦痛进行观照和反思,实现深刻的自我升华与解脱,不要以"乐天色彩"为文学的特质,而是以"苦痛"为矩度去创造能够疗救社会和人性的文学作品。"古雅说"则是从形式上规定文学创作的审美尺度。"古雅"在优美与宏壮、在"美之公性"之上的独特审美特质,使其成为与它们相并的艺术范畴。它的确立,从根本上弥补了康德以来西方美学艺术天才论和审美范畴的缺陷;同时,也在艺术价值的理论深度和广度上,"为优美与宏壮架起了一道桥梁,为众庶走向审美找到了一座桥梁,从而在优美、宏壮的比较中,确立了'古雅'作为艺术审美范畴的合法位置和人生意义"①。

三、文学创作的审美特征:"境界说"。王国维的文论思想,以"境界说"为最,因为"境界说"在汲取了西方新精神的同时,熔铸"天才说"、"游戏说"、

① 朱忠元、刘朝霞:《王国维美学思想略论》,载《洛阳师范学院学报》2002年第6期。

“苦痛说”、“古雅说”的精髓并发扬光大，成为与中国传统文论相交汇的焦点，从这个意义上讲，《人间词话》等著作标举的“境界说”是王国维文论思想的经典。“有我之境”和“无我之境”是王国维“境界说”理论的一对重要审美范畴，而境界的呈现则表现为“隔”与“不隔”。王国维是中国意境思想的集大成者，并且对其作了全新的发挥，使之由以前的风格论、技巧论、趣味论变成为本体论。

（王晓文）

104. 浅析鲁迅的“立人”思想。

鲁迅（1881—1936）是新文化运动的主将，也是第一个以丰厚的文学创作真正体现了新文学实绩的作家。在近代中西文化冲突中，他从学工、学医到从文，经历了由“立业”到“立人”的文化选择过程。鲁迅“立人”思想的提出源自他建立理想“人国”的文化救国方案。① 要实现这个理想，不但要推翻非人的封建统治，更重要的是“立人”，就是要重塑中国人的人格，重新认识自我，实现个体的价值，使他们成为独立的，具有现代品格、现代意识和现代观念的新人。

一、深刻批判和彻底否定国民的主奴根性。鲁迅作为从旧时代向新时代转型过程中的现代知识分子，痛感封建家族统治的封闭窒息，而且还深受这种制度的压制，所以他想建立理想的现代国家。立国首先立人，必须纠正传统文化的弊端，运用现代的思想和方法树立新时代的新人，将中国人从愚昧麻木的混沌状态中解放出来。主奴根性是中国人最大的劣根性，不彻底地扫除这种劣根性就谈不上立人救国。因此他在《阿Q正传》中塑造了阿Q这个形象，利用他来彻底批判和揭露国人人格中普遍存在的这种主奴根性。现代人不仅仅要有健康的体魄，更重要的是要具备健全的文化人格。

二、痛恨和扫除“吃人”文化。鲁迅在《狂人日记》中揭示了传统文化的“吃人”本质。“吃人”是中国封建文化的最根本特征，满口仁义道德掩盖下的是“吃人”的本质。这种“吃人”文化产生的根源一方面来自于中国人的主奴根性，另一方面来自于传统文化对个体价值的漠视和侵犯。在传统家族式的文化格局中，个体必须要服从和体现家族和宗族的意志，个体独立意识很差，所以就造成了这种吃与被吃的恶性循环。现代人要求有完全的独立意识而不是依附或从属于某个群体，所以要想扫除“吃人”文化就要立人，把人从家族群体中解放出来，真正作为“人”来对待。

三、揭露和荡涤精神胜利法。鲁迅的伟大就在于他将人类普遍存在的人性弱点——精神胜利法，通过《阿Q正传》揭示出来。精神胜利法不仅在中国人性格中存在，整个人类也存在这种劣根性。精神胜利法使现实中的

① 朱德发：《穿越现代文学多维时空》，278页，济南：山东文艺出版社，2004。

人不能正确地估计形势，自欺欺人，盲目自大，陶醉在一种自造的幻影中而不能自拔。阿Q就是这种劣根性最突出的代表，这种人性的弱点已经成为中国文化的组成部分，形成了一种民族的集体无意识。这是最可怕的，也是鲁迅立人思想要铲除的最大的障碍。“是故将生存两间，角逐列国事务，其首在立人，人立而后凡事举；若其道术，乃必尊个性而张精神”①。正是因为认识到这一点，所以鲁迅要极力拯救国人的灵魂，通过立人来达到救国的目的。

鲁迅终其一生都在批判和揭露国民劣根性。他的立人思想对于国民思想的改造起了巨大的作用，在启迪民众、开发民智、鼓舞民心、张扬个性等诸方面确实体现了他作为精神界战士的革命精神。

（王晓文）

105. 陈独秀“革命文学论”的主要内涵是什么？

1917年2月，陈独秀在《新青年》发表了《文学革命论》，勇敢地擎起“文学革命军”的大旗，以一种大无畏的精神和无坚不摧的气势，号召文学革命。

首先，陈独秀以欧洲文明进化为参照系，指出欧洲政治革命、宗教革命、伦理道德革命、文艺革命具有革故更新、推动历史发展的进化作用，尤其是文艺革命的历史推动力极为巨大。近代欧洲文明史就是一部革命史，庄严灿烂的欧洲就是革命的结晶。

其次，陈独秀以与旧文艺彻底决绝的革命姿态，提出文学革命三大主义：“曰推倒雕琢的阿谀的贵族文学，建设平易的抒情的国民文学；曰推倒陈腐的铺张的古典文学，建设新鲜的立诚的写实文学；曰推倒迂晦的艰涩的山林文学，建设明了的通俗的社会文学。”②

再次，陈独秀从国风、楚辞开始，梳理中国古代文学史上的文学变革，指出魏晋五言抒情言事的文学革命和唐代韩愈等人的文学变革所起的进步作用。同时，严厉斥责“明之前后七子及八家文派之归、方、刘、姚”是十八妖魔辈，抨击他们既没有创造才能，胸中又无物，其伎俩只是在仿古欺人，所以他们的文字没有存在价值，即使著作等身，与当时的社会文明进化也没有丝毫关系，因此，陈独秀呼吁作家创作能推动社会进步、与时代人的精神状况密切相关的文学作品。

第四，陈独秀从形式和内容角度批判封建旧文学所具有的共同缺点：陈陈相因，有肉无骨，有形无神；目光不越帝王权贵、神仙鬼怪和个人穷通命运，缺少对宇宙、人生、社会的关注。他进一步指出旧文学与“阿谀、夸张、虚伪、迂阔之国民性”互为因果，主张以革新文学作为革新政治、改造社会的

---

① 鲁迅：《文化偏至论》，见《鲁迅全集》第1卷，57页，北京：人民文学出版社，1981。

② 陈独秀：《文学革命论》，载《新青年》第2卷第6号，1917年2月。

途径。

最后，陈独秀分析文学对于欧洲文化的重要建设作用，呼唤中国文学界也出现像“卢梭”、“左拉”、“康德”、“王尔德”那样的文学豪杰，来推动中国的政治革新、社会进步和文化建设。

陈独秀的《文学革命论》以文艺复兴以来的欧洲文明进化为参照系，论述文学革命是政治、文化、民族性格、伦理道德等一切事物的革命先导。陈独秀的文章与胡适的文章前后呼应、互相补充，共同促成了文学革命的爆发。

（张丽军）

106. 胡适的白话文学主张的主要内涵是什么？

1917年1月，胡适在《新青年》上发表《文学改良刍议》，提倡白话文，反对文言文，提倡新文学，反对旧文学，指出文学改良应从“八事”着手，向旧文学宣战。胡适陆续发表了《建设的文学革命论》、《论文学改革的进行程序》、《谈新诗》、《文学进化观念与戏剧改良》、《历史的文学观念论》等一系列文章，形成了他的白话文学观。

首先，胡适主张以“八事”为文学革命纲领，建设白话文学。“八事”即：“一曰，须言之有物。二曰，不模仿古人。三曰，须讲求文法。四曰，不作无病之呻吟。五曰，务去滥调套语。六曰，不用典。七曰，不讲对仗。八曰，不避俗字俗语。”①

其次，胡适以历史进化论为理论基点，提出文学改良的内在逻辑思路：“一时代有一时代之文学。周秦有周秦之文学，汉魏有汉魏之文学，唐宋元明有唐宋元明之文学。此非吾一人之私言，乃文明进化之公理也。”②在分析中国文学进化变迁过程之后，胡适提出今日之中国当造今日之文学，认为白话文学是中国文学的正宗。

第三，胡适提出白话文学语言观，主张言文合一。他认为中国文学言文背驰太久，文言不足以达意，都是僵化的、不适应时代发展的文学。他提倡用反映大众生活的白话，创作如《水浒》、《西游》般家喻户晓的白话文学。只有白话成为文学的通用语言，中国才有“活文学”出现。

第四，在《建设的文学革命论》中，胡适进一步提出“国语的文学，文学的国语”作为文学革命的宗旨，指出了文学革命与国语运动的互动关系，强调白话作为国语的文学革命工具的重要性。

第五，胡适在《论新诗》等著述中，提出“诗体解放”说，主张摆脱旧体诗词的束缚，作诗应不拘格律，大胆运用白话，向自由白话诗方向发展。胡适

---

① 胡适:《文学改良刍议》，载《新青年》第2卷第5号，1917年1月。

② 胡适:《文学改良刍议》，载《新青年》第2卷第5号，1917年1月。

身体力行，创作了中国第一部新诗集《尝试集》，开白话新诗创作之先河。

胡适的《文学改良刍议》直接击中旧文学的要害，涉及到文学的真实性、独创性、时代性、内容与形式的关系等重大问题，特别是提出以白话文取代文言文作为新文学的工具，比晚清的白话文运动更富于彻底性和革命性。这是中国新文学向旧文学宣战的一份正式宣言书。

（张丽军）

107. 如何认识"人的文学"与"平民文学"？

1918 年 12 月周作人在《新青年》第 5 卷第 6 号上发表《人的文学》，以"辟人荒"的勇气和人道主义的思想来审视"人的文学"与"非人的文学"，从西方对"人的真理"的发现来观照中国，认为中国"人"的问题从来没有解决，更不必说妇女与儿童。因此他认为重新发现"人"是创作"人的文学"的前提和关键。周作人所提倡的"人道主义"，是一种个人主义的"人间本位主义"。

周作人认为："用这人道主义为本，对于人生诸问题，加以记录研究的文字，便谓之人的文学。"①他主张人的文学应当以人的道德为本。周作人主张男女平等和以恋爱为基础的结婚，强调对于亲子的爱，父母理应尊重子女，不妨碍儿童天性的成长。人的文学应当有助于养成人的道德，实现人的生活。

"人的文学"以人道主义和个性主义为思想基础，来对抗否定人的价值、抹杀人性合理发展的封建蒙昧主义，批判封建纲常伦理。"人的文学"是五四文学革命时期继"白话文学"之后的第二个中心范畴，是中国新文学区别于旧文学的本质性特征，是中国新文学理论建设最重要的一块基石。

1919 年初，周作人又提出"平民文学"的概念。"平民文学"实际是"人的文学"的具体化。他把封建传统的旧文学概括为"贵族的文学"，指出"贵族的文学"偏于部分的、修饰的、享乐的、游戏的形式缺点，主张"平民文学"应该具有两个重要特征：一是应以普通的文体，记"普遍的思想与事实"；二是应以真挚的文体，记"真挚的思想与事实"。

同时，周作人强调，平民文学绝不单是通俗文学。"平民文学不是专做给平民看的，乃是研究平民生活——人的生活——的文学。它的目的，并非要想将人类的思想趣味，竭力按下，同平民一样，乃是想将平民的生活提高，得到适当的一个地位。"②平民文学也绝不是慈善主义的文学，平民文学应遵循自立与互助两种道德，伪善的慈善主义与平民文学的精神绝对不能相容。

周作人的"平民文学"，是以人道主义为本的"为人生的文学"，强调文学应以通俗的白话文体来表现大众生活的真实状态和真挚感情，与五四时期

---

① 周作人：《人的文学》，载《新青年》第 5 卷第 6 号，1918 年 12 月。

② 周作人：《平民文学》，载《每周评论》1919 年第 5 期。

的“个性解放”的思潮相呼应，推动了文学革命的深入发展。

（张丽军）

108. 简析“易卜生主义”与中国早期话剧创作的关系。

1918年6月，胡适在《新青年》杂志第4卷第6号上发表了《易卜生主义》一文，比较详尽地介绍了北欧戏剧大师易卜生的思想和他的现实主义代表作。胡适说：“易卜生的文学，易卜生的人生观，只是一个写实主义。”“易卜生把家庭社会的实在情形都写了出来，叫人看了动心，叫人看了觉得我们的家庭社会原来是如此黑暗腐败，叫人看了觉得家庭社会真正不得不维新革命——这就是易卜生主义。”①

胡适把“易卜生主义”概括为两个主要方面：一是敢于反抗社会、反抗传统、反抗世俗偏见的现实主义战斗精神；二是打破“群氓”思想，树立“健全的个人主义”的人生观。因此，“易卜生主义”的本质内涵，是与旧社会相对立的个性解放和个人主义，是表现了这种个性解放与个人主义的戏剧作品的思想内容。胡适的《易卜生主义》一文，社会反响是极其强烈的，成为讨伐封建思想余毒的战斗檄文。“易卜生主义”对中国戏剧界产生了巨大震撼作用。

《易卜生主义》作为中国现代话剧运动起步的宣言，首开中国话剧理论批评之先河。胡适第一次从戏剧理论的角度，深刻阐述了戏剧艺术与社会人生的辩证关系，肯定和倡导写实主义戏剧直面现实生活的创作方法，确立了一种新的戏剧文学观念：戏剧不仅仅是“戏”，更重要的应是“人生”；戏剧不仅仅是一种消闲的工具，更重要的应是战斗的武器，从而使“戏剧是工具”的理论指导思想成为五四时代戏剧界最强有力的声音，戏剧创作也成为社会革命的有力助手。

《易卜生主义》第一次完整地向国内戏剧界介绍了西方的话剧，使国人第一次对于话剧艺术有了比较系统的了解，对中国话剧运动的振兴起到了重要的推动作用。洪深在谈及中国话剧运动发展史时，曾总结说：“推崇易卜生主义，对于后来中国话剧的发展，影响是非常广大的。……在创作方面，有若干的作家，不仅是把易卜生剧中的思想，甚至连故事讲出来的形式，一齐都摹仿了。”他认为这是“以胡适为中心的一派提倡其‘易卜生主义’的功劳”②。熊佛西指出：“五四运动以后，易卜生对于中国的新思想、新戏剧的影响甚大，他对中国文艺界的影响不亚于托尔斯泰、高尔基。尤其对于戏剧界的影响至深。我敢说：今日从事戏剧工作的人，几乎无人不或多或少受他

① 胡适：《易卜生主义》，《新青年》第4卷第6号，1918年6月。

② 洪深：《中国新文学大系・戏剧集导言》，20页，上海：良友图书印刷公司，1935。



的影响。"①

从五四话剧创作实绩来看，早期戏剧主题如爱情自由问题、妇女解放问题、伦理道德问题，明显受到易卜生《玩偶之家》、《人民公敌》等写实剧作的"易卜生主义"影响。胡适的《终身大事》、陈大悲的《幽兰女士》、蒲伯英的《道义之交》、欧阳予倩的《泼妇》、汪仲贤的《好儿子》、叶绍钧的《恳亲会》等等，都与"易卜生主义"的影响分不开。

（张丽军）

109. 文学研究会"为人生"的文艺思想有哪些重要特征?

文学研究会最初提出"为人生"，就是要表现并且讨论一些有关人生一般的问题。文学研究会"为人生"的文学观是以"表现人生，指导人生"为具体内容的。"为人生"的文艺思想是五四"人的文学"观念的具体化，把抽象的人具体化为现实生活中的人。人道主义是"为人生"文学观的灵魂。

"为人生"的文学观具有强烈的现实针对性，要求作家要关注现实社会的人生问题，文学创作要有民众性。当时较为敏感的青年恋爱问题、教育问题、家庭问题、妇女贞洁问题、社会习俗问题等等，都被"为人生"派作家所关注。"为人生"的文学观念强化了新文学与时代、社会的密切关系，发挥了文学对社会的改革作用，极大地冲击了当时流行的玩世文学和为艺术而艺术的文学主张。

"为人生"的文学观，要求文学必须具有"真"的品格、美的气质与智慧的内涵，三者应当是不能彼此分离地统一在一起的。文学的最终目的是要让读者接受，应具有"为民众"的接受美学主张。

"为人生"的文学观强调个体的群体化特征。要求作家及其作品要通过个别表现一般，扩大个人的经验为普遍性的经验，使个性在群体意识中得到升华，从而与时代、社会、民众生活相关连。"新文学的作品，大都是社会的，即使有抒写个人情感的作品，那一定是全人类共有的真情感的一部分，一定能和人共鸣的，决不像名士派之一味无病呻吟可比。"②

在时代思潮的影响下，"为人生"文学观的内涵发生了转变，由全人类性的"为人生"向阶级性的"为人生"转化，强调要"同情第四阶级，爱被损害者和被侮辱者"，要写出他们的"血和泪"，并要求文学在揭露罪恶社会的同时，应该承担一部分制造光明的责任，充分体现了文学研究会以文学反映时代、批判现实和改造社会的现实主义精神。

"为人生"的文学观在表现手法上具有写实主义特征，即要求作家忠实

---

① 熊佛西:《论易卜生》，载《文潮月刊》第4卷第5期。

② 沈雁冰:《什么是文学》，《中国新文学大系·文学论争集》，156页，上海:上海文艺出版社，1981。

于客观事实，作家应该抒发自己的真实思想感情，它为中国新文学现实主义创作传统奠定了基础。

（张丽军）

110. 如何理解创造社以自我表现为核心的浪漫主义思潮？

前期创造社是强调尊重天才、为艺术而艺术、注重自我表现的文学团体，其作家的创作侧重主观内心世界的刻画，具有浓重的抒情色彩。他们的文学主张、创作以及所介绍的外国作品形成了浪漫主义思潮。创造社的浪漫主义特征体现为：强调艺术是自我表现、内心自然流露；强调文学的本质是感情；强调灵感在创作中的作用。

创造社前期的主要倾向是浪漫主义。这是浪漫主义在中国文学史上第一次自觉地、公开地申明，文学不是反映、不是再现，而是表现，是人的内心世界的表现。他们用主观的理想，描绘人们希望的生活图景，以与现实的冲突或对立，表现主观愿望，展示出“理想主义”的强烈色彩；他们反对古典主义压抑感情、崇尚理性的创作原则，主张将主观情感的抒发作为创作中压倒一切的因素，以表达对外界事物的内心感受。

浪漫主义文学风格的核心要素是“自我表现”。这是觉醒的个性意识在文学上的反映。创造社的“自我发现”虽然比欧美各国晚了半个多世纪，但由于它从一开始就受西方现代哲学和现代主义文学思潮的影响而带有新的特点，即更加重视对“自我”内面世界的情绪表现，将文学看做生命的表现，注重表现“自我”的内心欲望和灵肉冲突，具有更深的主观色彩和感伤情调。其中尤以郁达夫的“自叙传小说”为代表。

创造社的这种浪漫主义艺术倾向，在打破封建文学“文以载道”的旧传统方面，在当时是有积极意义的，而且郭沫若的诗作、郁达夫的自叙传小说，以及创造社其他成员的创作，思想内容上大都具有强烈的反帝反封建色彩，所介绍和翻译的欧洲 18 世纪启蒙主义、19 世纪浪漫主义文学作品表达的人道主义精神和个性解放思想，也在一定程度上与民主革命的要求相一致。

虽然在浪漫主义文学中有的作者也受到了欧洲“世纪末”文学种种现代流派的影响，但总的说来，创造社的浪漫主义倾向对“五四”以来新文学的发展起了巨大的促进作用。创造社的浪漫主义文学在青年中产生很大反响，对当时和以后的新文学发展产生重大影响。创造社作家创作的“自我表现”的文学作品和翻译的许多外国浪漫主义文学名著，使浪漫主义成为新文学的一股强大文学思潮。

（张丽军）

111. 五四时期个性解放思潮的独特内涵是什么?

五四时期的个性解放思潮，是以西方文艺复兴时期的“人”的发现、18世纪的“天赋人权”和19世纪末20世纪初的现代哲学思想为理论参考的时代新思潮。鲁迅、胡适、周作人、李大钊等人共同促进了五四时期个性解放思潮的发展。和传统的封建主义的思想相对立，五四时期个性解放的独特内涵主要表现于以下几方面的内容：一、人格上的独立自主，提倡个人本位；二、思想言论上的自由解放，批判封建专制制度；三、政治上的民主主义；四、个性自由意志与个体社会责任感。

作为近代彻底的反封建启蒙运动，“五四”个性解放思潮对封建的文化专制主义的激烈批判，其锋芒所向就是封建专制制度对人的个性的压抑和摧残。在五四时代的进步思想家看来，压抑和摧残人的个性是封建专制主义制度的最大罪恶。

陈独秀积极鼓吹个性解放，他在《新青年》上发表文章主张效法西方，废除家族本位，建立个人本位的社会，发展人的独立个性。陈独秀认为，家族制度和旧的教育制度，残害人的个性自由，损坏个人独立自尊之人格，窒息个人之思想自由，破坏个人的创造力，根源在于它抹煞了每个人的个性；而个人本位的社会则恰好相反。陈独秀呼吁有为的男女青年破除封建三纲，开启个人独立自主人格，不要成为他人的附属品。

傅斯年在《新潮》杂志的创刊号上说，破坏个性是最大的罪恶，是“万恶之原”。李大钊也写过一篇题为《万恶之原》的文章，尖锐地批判封建专制制度压抑和摧残人的个性的罪恶，而这种万恶之原就是扼杀人的个性的封建家族制度，在根源上指出了彻底破除个性解放障碍的解放之路，进一步推动了个性解放思潮的发展。

胡适则从建设的角度，提出了个性解放的本质内涵和应有的思想维度。他认为，个人的自由独立人格、个人的自由意志、个人的独立自由精神、个人对社会的崇高责任感都是人的个性的本质内容。胡适主张，对个人的个性问题应当从两个方面去说明：第一，表现个人的个性的实质性内容，是每个人的思想自由或自由的思想，即有独立思考问题的自由精神，敢于独立地发表意见的无畏品格；第二，个人的个性还应表现为个人对社会的责任感，敢于独立做事，敢于承担个人的责任。

在五四时期，个性解放思潮已经成为时代的最强音。随着现代化的发展，个性解放的重大历史意义越来越清晰。人的解放，是现代化的基本前提，而人的真正解放，其关键问题是个性解放和个性自由的实现程度。五四时期的个性解放思潮至今仍能为我们提供有价值的思想营养。

（张丽军）

112. 概述茅盾写实主义文学观的主要特点。

茅盾在发表的《新旧文学平议之评议》、《文学上的古典主义、浪漫主义、写实主义》、《文学与人生》、《自然主义与中国现代小说》等文章中，具体、系统地阐述了写实主义文学观。茅盾的写实主义文学观是明确地建立在时代与社会的坐标之上，肯定了文学的本体价值在于对社会、人生作如实描写，必须具有与社会、人生贴近的品格。茅盾的写实主义文学观最初是从介绍“自然主义文学”开始的。

1922年，茅盾在《小说月报》上展开了关于自然主义的系列论战，来阐释写实主义文学观的主要内涵特征。

第一，写实主义本质上体现为科学的求真精神。茅盾指出：科学的描写法是写实主义文学共通的精神。他从科学的认知角度出发，认为宇宙间万物没有任何两种事物是绝对相同的，若不表现出每一物的自身的特殊性质，那就是失真，失真的描写与表现，就谈不上什么美。在这一美学原则下，“客观描写与实地观察”就成了写实主义文学的“两大法宝”。“客观描写”的方法最大的好处是真实与细致。一个动作，可以分析地描写出来，细腻严密，没有丝毫不合情理之处。“实地观察”是指文学创作先须实地观察，可知决非凭一时之冲动，而是先做过绵密的观察而后写出来的。茅盾以巴尔扎克、福楼拜为例，他们在创作时不仅对作品的社会、历史背景注重考察，而且对于作品主人公所处的小环境，如某一咖啡馆、某一建筑内部的陈设，甚至内部的氛围，都要进行实地的、细致的观察。因此，他们的小说即使是写同一题材时也绝对不会出现雷同的现象。

第二，写实主义文学遵从科学认知的、客观冷静的写作态度。茅盾指出：写实主义作者对于人生，完全用客观的冷静头脑去看，丝毫不搀入主观的心理，往往排斥观察主体的善恶是非的取舍抉择，排斥喜怒爱恨的情感渗入。因此，它在文学上就要求作家以客观、冷静的态度去对待人物事态，而不赞同主观情绪的介入。作家愈冷静、愈客观，作品就愈能达到“真”，也就愈接近于“美”。

第三，写实主义文学要求赤裸裸地揭露丑恶，真切地描写人生悲哀，展现人生社会的真相。茅盾认为，生当世纪末的青年应当觉悟，目光锐利，把人间的丑恶看得清清楚楚。如果文学创造者硬是以掩丑而夸善的浪漫主义文学去蒙骗他们，则永远无法揭示社会的真相，无法推动社会的变革和文明的进步。

第四，写实主义的文学观念建基于科学所发现的原理之上。写实主义文学所描写的对象是和当时科学原理新的拓展及其发现合为一体的。茅盾进而指出，现在国内有志于新文学的青年，想描写青年与老年的冲突，想揭露社会的黑暗等，却显得内容单薄、用意浅显，原因就在于他们不去研究当

今科学所发现的新原理，仅凭一点"直觉"进入创作。因此，茅盾提出，应该学自然派作家，把科学上发现的原理，如进化论种种学说，应用到小说里，研究社会问题、男女问题。只有这样，新文学创作才能向前发展。

（张丽军）

113. 谈谈郭沫若新诗美学的主要内涵。

郭沫若（1892—1978），原名郭开贞，又名郭鼎堂，四川乐山人。作家、诗人、历史学家、考古学家、古文字学家、社会活动家。生平著述收有《郭沫若文集》（17 卷）和《郭沫若全集》。郭沫若早年留学日本，先学医，后从文。1918 年开始新诗创作。五四时期，发表新诗《女神》等，成为中国新诗的奠基人。郭沫若新诗创作表现了"五四"那个狂飙突进如火如荼的时代，体现了时代的革命精神，"通过自己看出一个时代"①。

一、内在律的发现和创造，开了一代浪漫主义的诗风。这种美学思想集中体现在诗集《女神》中。依照"内在律"创作的《女神》，在意象、想象、节奏等诗体方面，为后世中国新诗树立了艺术典范。在《女神》中充满了大量巨大的意象，如"太阳"、"地球"、"无限的太平洋"等，这些意象是郭沫若庞大诗心的理想的寄托形式。它们凝聚了郭沫若对时代注入的青春生命激情，又传达出变革中国所需要的"力"之源。丰富神奇的想象和强烈的节奏感也是《女神》"内在律"的具体表现。如《天狗》就是想象艺术的杰出范例，《凤凰涅槃》以极强的节奏感形成一曲动人的乐章。

二、直抒胸臆，自然流露，表现自我，感情纯真坦率狂热。郭诗把自我心灵赤裸裸地袒露出来，把自我的感情无遮拦地流泻出来，通过表现自我写客观事物在心的湖上激起情绪波浪，写时代振颤咆哮在心琴上撞击出的音响。诗人追求个性的解放，对一切阻碍新生和解放的黑暗腐朽势力极端痛恨，并力图将它们摧毁。他既歌颂"创造"，又歌颂"毁坏"，更歌颂实现创造和毁坏的"力"。如《立在地球边上放号》、《我是个偶像崇拜者》等诗歌都体现出这种冲毁一切的决心和对新生活的热切渴望，诗人那种创造一切、破坏一切的精神表现得鲜明而彻底。这种美学特征也在诗集《星空》中有明确的体现。

三、泛神论思想倾向。在"五四"前后，郭沫若受到泛神论思想的影响。他认为宇宙万物都是自我的表现，追求一种人和自然融合、物我交融的境界，对于"力"的大力赞颂等都是郭沫若泛神论思想的主要内涵。如《三个泛神论者》表示了对泛神论者的崇拜，《地球，我的母亲》也充分体现了这种泛神论思想倾向。

四、光明的颂歌，革命的激情充盈在诗歌的创作中。热烈歌颂革命、追求革命，对旧制度的反抗更加深沉有力，对光明和理想的追求更加明朗和具

---

① 郭沫若：《〈少年时代〉序》，见《郭沫若论创作》，556 页，上海：上海文艺出版社，1983。

体化。这体现在诗集《前茅》、《恢复》中。如《上海的清晨》中，诗人表达了鲜明的阶级爱憎和向往革命的战斗激情，对现实社会的揭露也更为深刻。《黄河与扬子江对话》深刻揭示了“中国的历史是一个流血的历史”。

郭沫若的新诗美学及其诗歌的独特艺术风格是在五四精神和中外优秀诗人如屈原、李白、惠特曼等的影响下，经过作者的艺术创造而形成的。它的形成是诗人郭沫若乃至中国新诗创作开始趋向成熟的一个重要标志。

（王晓文）

114. 简述1928年“革命文学论争”。

1928年初，成仿吾、冯乃超、李初梨、蒋光慈等左翼文化工作者分别在《创造月刊》、《文化批判》、《太阳月刊》上发表了《艺术与社会生活》、《从文学革命到革命文学》等一系列文章，积极倡导无产阶级文学，认为革命文学是以“被压迫的群众做出发点的文学”，是“反个人主义的文学”，无产阶级的文学家“应该同时是一个革命家”。他们肯定文学的阶级性及其在阶级斗争中的作用，强调无产阶级文学必须为完成阶级的历史使命而斗争。但他们对中国社会实际缺乏足够的认识，否定了五四新文化运动的成果，把鲁迅等新文学作家当做革命文学发展的障碍加以错误的批判，宣称阿Q时代过去了，鲁迅“完全变成一个落伍者”等，从而引起了革命文艺阵营内部关于革命文学的论争。

鲁迅连续撰写了《“醉眼”中的朦胧》、《文艺与革命》、《文学的阶级性》等文章，批评了他们的宗派主义、脱离实际的空谈和忽视文艺自身特性等倾向，指出“一切文艺固是宣传，而一切宣传并非全是文艺”，“革命之所以于口号、标语、布告、电报、教科书……之外，要用文艺者，就因为它是文艺。”①鲁迅的批评无疑直接击中了一些左翼理论家的理论盲点，对于日后左翼文学的发展有着重要的指导意义。冯雪峰发表了《革命与智识阶级》一文，分析了论争的利弊得失，给予鲁迅公正的评价，在一定程度上缓解了日趋激烈的论争气氛。这场论争主要是在创造社、太阳社与鲁迅之间展开，持续一年多，共发表文章100多篇。

1929年，中共中央得知论争情况后，要求停止论争，指出要站在党的立场上，团结争取鲁迅。根据党的指示，左翼文化工作者在刊物上停止了对鲁迅的批评。冯雪峰、夏衍、冯乃超等拜访了鲁迅，转告了党的指示精神，取得鲁迅的谅解。潘汉年撰写了《文艺通信》等文章，用马克思主义文艺理论观剖析了革命文学问题，要求左翼作家开展批评与自我批评，克服思想上的障碍，使左翼文学运动健康发展。经过党组织的工作，论争双方加深了理解和沟通，取得了共识，并在此基础上筹备成立“左联”。

---

① 鲁迅:《文艺与革命》，见《鲁迅全集》第4卷，84页，北京：人民文学出版社，1981。

“革命文学论争”也起到了一些积极作用。它引起了文艺界广泛的注意，从而传播了马克思主义文艺思想，提高了双方的马克思主义理论水平，促进了左翼文学主潮的形成。经过这次论战，鲁迅研究介绍了马克思列宁主义文艺理论，翻译苏联文学作品，集合革命青年创办鼓吹革命文学的杂志，加强了革命文学的力量。

（张丽军）

115. “自由人”、“第三种人”的文学主张有哪些？

1931 年至 1932 年，“左联”与“自由人”、“第三种人”展开论争。“自由人”主要指《文化评论》的胡秋原，“第三种人”主要指《现代》的苏汶。论争以文艺的阶级性、文艺与政治的关系为中心。

1931 年 12 月，胡秋原在他所主持的《文化评论》创刊号发表了《阿狗文艺论》一文，他自称“自由人”，在文章中直指国民党的“民族主义文艺运动”说：“中国文艺界一个最可耻的现象就是所谓‘民族文艺运动’，他们所标榜的理论与得意作品，实际上是最陈腐可笑的造谣与极其低能的呓语。毫无学理价值，毫无艺术价值。”他在文中还称：“将艺术堕落到政治的留声机，那是艺术的叛徒。……以不三不四的理论来强奸文学，是对艺术尊严不可恕的冒渎。”①不久，他又写了《勿侵略文艺》，扬言艺术只能表现生活，不能对生活发生任何作用，“艺术不是宣传”，反对政治主张“破坏”艺术。这些话表面上是对“民族主义文艺运动”和国民党改组派文人的“民主文艺”而发，但矛头也指向了当时的无产阶级革命文学运动。紧接着，胡秋原又写了《钱杏邨理论之清算与民族文学理论之批评》，借清算钱杏邨理论为名，批判无产阶级革命文学运动。胡秋原的批驳最先招来的并不是国民党人的反驳，而是“左联”的激烈反对，“左联”认为其声东击西，否定了“左联”提倡的“阶级意识的文艺”。

当革命作家开始反击胡秋原的论点时，苏汶以代表“作者之群”的“第三种人”自居，出来为胡秋原声援。他在《现代》上发表《关于〈文新〉与胡秋原的文艺辩论》，认为左翼文坛根本不要文学，在他们的“霸占”下，“文学不再是文学了，变为连环图画之类；而作者也不再是作者了，变为煽动家之类。死抱住文学不放的作者们是终于只能放手了”②。其后，他又写了《“第三种人”的出路》、《论文学上的干涉主义》，把革命的政治和艺术的真实对立起来，认为以纯政治的立场来指导文学，是会损坏了文学对真实的把握的，以此反对政治对于文学的“干涉”。他还危言耸听地硬说革命作家剥夺了他们创造作品的自由，迫使一部分小资产阶级作家“不敢动笔”。

---

① 胡秋原：《阿狗文艺论》，载《文化评论》创刊号，1931 年 12 月 25 日。

② 苏汶：《关于〈文新〉与胡秋原的文艺辩论》，载《现代》第 1 卷第 3 期，1932 年 7 月。

胡秋原、苏汶的这些言论，以“自由人”、“第三种人”的姿态出现，既反对国民党反动统治，又反对左翼文艺运动，力图使文学摆脱政治与革命的束缚。鲁迅、瞿秋白、冯雪峰等分别发表《论第三种人》、《文艺的自由与文学家的不自由》、《关于“第三种文学”的倾向与理论》等文，与胡苏二人展开论争。他们批评了胡苏二人有着文艺脱离政治、脱离阶级而自由的错误倾向，同时也检讨了“左联”的机械论错误和“左”倾宗派主义错误，这是此次论争的重要收获。

（张丽军）

116. 什么是“三民主义文学”和“民族主义文学”?

1929年6月，国民党中央宣传部召开全国宣传会议，提出以“三民主义的文艺政策”来清理统一文坛，抑制当时蓬勃发展的“革命文学”和“无产阶级文学”。

林振镛在《什么是三民主义文学》中指出，“三民主义文学”就是“以三民主义为原则而建设的革命文学”，“绝对可以受三民主义所支配的”。而其所表现的基本精神，则是“反帝国主义的”、“反封建宗法制度的”、“唤醒民族尚武的”、“恢复吾国固有道德的”等五种精神。此外，他还认为“三民主义文学”是“绝对没有阶级观念的”，为此公开反对“普罗文学”、“资产阶级文学”和“无病呻吟的颓废作品”，要求努力建设“我们三民主义文学之园地”①。

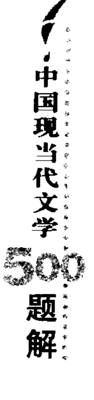
为提倡三民主义文艺，国民党政府扶持中国文艺社，创办了《文艺月刊》和《文艺周刊》(《中央日报》副刊)。三民主义文艺没有出现可资流传的文学创作，国民党把它作为“本党之文艺政策”，主要目的在于抵消无产阶级文学的影响，巩固其政治统治。

继“三民主义文学”之后，1930年6月又开始出现“民族主义文学”。这是由国民党中央组织部陈立夫、陈果夫支持上海六一社提倡的。六一社的主要成员有潘公展、范争波、王平陵、朱应鹏、黄震遐等。代表刊物则有《前锋周报》、《前锋月刊》、《现代文学评论》、《黄钟》、《文艺月刊》等，集中于上海、南京、杭州等地。

民族主义文艺运动是一次有纲领、有组织、有理论、有创作的文艺思潮，它认为“中国的文艺界近来深深地陷入于畸形的病态的发展进程中”，面临着“危机”，所以必须形成一个中心意识，即“民族中心意识”。民族主义文学提出了“文艺的最高使命，是发挥它所属的民族精神和意识。换一句话说，文艺的最高意义，就是民族主义”②。《民族主义文艺运动宣言》认为，艺术作品在原始状态里，不是个人的意识产生，而是从民族的立场所形成的生活意

① 林振镛:《什么是三民主义文学》，载《申报》1929年6月6日。

② 《民族主义文艺运动宣言》，载《前锋月刊》第1卷第1期，1930年10月10日。



识里产生的。因此,艺术作品内显示的不仅是艺术家的才能和技术、风格和形式,同时也是艺术家所属的民族的产物。

文艺的发展与政治上的民族主义的关系是一种互相依存、互相促进的关系。《宣言》强调德国的表现主义、意大利的未来主义、俄罗斯的原始主义,也都富有各民族浓厚的民族特征。显然,这些民族文艺的进展,正是依赖于他们国家政治上民族意识的确立,即民族国家的建立。

民族主义文学影响很大,既有系统的理论,又有一定数量的文学创作,其中影响较大的有黄震遐的《陇海线上》、《黄人之血》、《大上海的毁灭》,万国安的《国门之战》、《刹那的革命》、《准备》等。除《黄人之血》是以历史题材写成的诗剧外,其他都是以战争为题材,反映现实的小说。

（张丽军）

117. 如何认识梁实秋以"人性论"为核心的文学思想?

梁实秋的"人性论"主要体现为两方面:一是基本人性不变,人性是永久的、普遍的、固定的,没有时空的限制与区别;二是人性不同于兽性,人有理性,人有较高尚的情感,人有较严肃的道德观念。从这出发,梁实秋所提倡描写的人生和人性,乃是倾向于常态的而非畸形变态的。他从白壁德有关人生三境界的说法中得到启示,认为最普遍的人群乃介于禽兽和圣贤之间。人之所以为人,即在以理智控制欲念,以道德一内心的一种抉择节制的力量去制约兽性。在这标准下所创作的文学才具有永久的价值。

梁实秋在对无产阶级革命文学提出尖锐批评的同时,也对国民党"三民主义文学"的口号毫不留情地加以讥讽。他把人性看成是文学表现的唯一的对象和目的,并进行了具体的阐述,"伟大的文学亦不在表现自我,而在表现一个普遍的人性"①。文学发于人性,基于人性,也止于人性,文学就是这最根本的人性的艺术。这些论述充分强调了文艺作用于人的根本目的,以及人性在形成人的观念和态度中的影响,并由此构成了梁实秋文学思想的基石。

梁实秋将人性论与阶级论相对立,目的在于反对文学中的政治功利色彩,避免使文学沦为政治的附庸,尽管他忽视了文学和政治作为上层建筑的两种形式可以互相影响渗透,而使两者独立起来,显然在概念的外延与内涵上产生了不可避免的矛盾,但是对常态不变人性的强调,体现了一种整体性的文学观。如果说无产阶级革命者的阶级论是从现实角度去理解文学的,那么梁实秋的人性论则是从历史的角度去评定文学价值的。立场与出发点的相异,带来了对人性、阶级性的不同认识。

---

① 梁实秋:《现代中国文学之浪漫的趋势》,《浪漫的与古典的》,20页,北京:人民文学出版社,1988。

梁实秋不遗余力地宣扬"人性论"，一再强调"文学是人性的描写"，本质上直接汲取了西方人本主义的思想理论。他追求的是普遍常态的人性人情，更注重于抽象普遍的道德伦理的价值，目的就在于让人们在对人性本身的观照中来深思反省，从而希望每个人的人性都能滤去尘垢，得到净化和升华。因此，梁实秋的文艺思想虽然带有一定的抽象性，模糊了人在特定环境下的阶级性存在，但也是以人为出发点和归宿的，对"文学是人学"这一命题的认识有所发展，体现了一种人本主义的思想精神。

（张丽军）

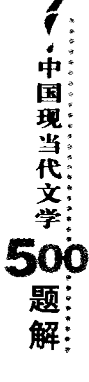
118. 概述马克思主义的传播与左翼文艺理论的提倡。

左翼文学作家从一开始就提出学习和传播马克思主义的任务。创造社从 1928 年初起，以提倡无产阶级革命文学和宣传马克思主义为两大任务。《文化批判》发刊时，引用了列宁的名言"没有革命的理论也就不可能有革命的运动"，把介绍和阐述马克思主义作为一项重要工作，倡导左翼文艺理论。经过 1928 年的"革命文学论争"，左翼作家普遍意识到掌握马克思主义理论武器的必要，出现了一个马克思主义理论传播高峰，由此促进了左翼文艺理论书籍的大量翻译和出版。

1928 年 12 月，陈望道主编的"文艺理论小丛书"开始印行，内收苏联和日本的左翼文艺论文。1929 年，冯雪峰主编的"科学的艺术论丛书"也陆续出版，鲁迅为这套丛书翻译了苏联的《文艺政策》、卢那察尔斯基的《艺术论》和《文艺与批评》，冯雪峰翻译了《文学评论》（梅林）、《艺术与社会生活》（普列汉诺夫）、《社会的作家论》（伏洛夫斯基）等书。1932 年后，瞿秋白编译了马克思、恩格斯、列宁、拉法格、普列汉诺夫等人的文艺论著，相继翻译出版了为数更多的阐述马克思主义的论文、著作。马克思主义的传播从开始主要翻译苏联、日本等国作家阐明马克思主义文艺理论的论文，逐步到着重翻译马克思主义经典作家的著作。马克思主义的传播曾被鲁迅比作普洛米修斯盗火种给人类和运送军火给起义奴隶的工作，从理论上武装了左翼作家，推动左翼文艺理论的发展。

在翻译介绍的同时，左翼作家运用马克思主义文艺理论，分析论述无产阶级革命文学运动实践中遇到的一系列问题。1930 年"左联"成立，决定设立马克思主义文艺理论研究会等机构，并以"中国无产阶级作品及理论的发展之检讨"、"外国马克思主义文艺理论的研究"、"中国非马克思主义的文艺理论的检讨"等课题为其主要工作内容。在与各种非无产阶级文艺思想的斗争中，左翼作家阐述了文艺的阶级性、革命文艺应该自觉地为革命政治服务等原理，还对诸如创作理论、文学历史、作家作品进行了讨论研究。这些工作，都使马克思主义文艺理论在中国文艺界广为传播，倡导马克思主义思想特征的左翼文艺理论批评，并逐渐形成了中国语境下的左翼文艺理论体系。

（张丽军）



119. 评析左翼文学思潮的极左特征。

由于来自前苏联文艺界的“拉普”和日本文艺界的“纳普”等极左思潮的影响，以及由于反抗国民党斗争的特殊背景，在很多地方“左联”的文艺活动同实际的政治活动掺杂起来。左翼文艺界一直存在着过分强调文艺作品的政治功利目的倾向，而无暇顾及对艺术本身的探索。

1930年3月，在“左联”成立大会上通过的《文学的理论纲领》中已有“左”的倾向，要求成员参加飞行集会、示威游行、写标语、散传单、到工厂中作鼓动工作，以及帮助工人出墙报、办夜校等。1930年8月，“左联”执委会通过决议《无产阶级文学运动新的情势及我们的任务》，要求“左联”成员去参加飞行集会等政治活动，根本不提作家的创作活动，对作家的创作热情和愿望扣上“作品主义”的帽子；不顾中国的实际情况，硬搬前苏联“工农通信员”的经验，用扫盲工作和启蒙工作来取代作家的创作活动；蔑视小资产阶级出身的作家，要他们割断同旧社会的关系，不让他们创作，出现了一定程度的极左问题。

左翼文艺思潮带有极左倾向的关门主义特征。在《中国左翼作家联盟的理论纲领》中就明确规定，左翼文艺是反封建阶级的，反资产阶级的，又是反失掉社会地位的小资产阶级的。他们把资产阶级，甚至小资产阶级都作为打击对象，分明是极左思想的表现。在20世纪30年代又把“自由人”、“第三种人”视为资产阶级的代表，错误地把他们与资产阶级等同，视为敌人加以批判。

可见，左翼文学思潮是在现代特殊的社会背景下发展起来的，留有特定时代的政治幼稚病特征和文学自身探索的误区。左翼文学运动的极左倾向主要体现为：政治上突出阶级意识，强调革命激进主义；理论上照搬苏联和日本的教条主义；组织上实行关门主义、宗派主义，把自由主义文学观置于对立面，过分地批判了新月派、京派等作家群体，削弱了文学本体理论思考的深入和文学创作的多样化发展。

1932年11月，张闻天发表了《文艺战线上的关门主义》一文，着重指出，使左翼文艺运动始终停留在狭窄的秘密范围内的最大的障碍物是“左倾关门主义”，从而对文艺是“政治的留声机”的极左观点和“关门主义”的极左倾向进行了清理。

（张丽军）

120. 何谓“新写实主义”和“社会主义现实主义”？

1924年，沈雁冰在《俄国的新写实主义及其他》的短文中，把苏联卫国战争时期因为经济困难，纸张缺乏，刊物少而单薄，小说写得短，不用心理描

写，这种奇特的电报式的文风，称为新写实主义。1928 年，林伯修首先将日本藏原惟人提出的无产阶级写实主义译介到中国。林译的题目用“新写实主义”，内文用“普罗列塔利亚写实主义”。① 普罗写实主义的特点是：一、普罗作家应当首先获得明确的阶级观点，即用普罗“前卫”的眼光去观察世界，并描写他。二、普罗写实主义的主题是阶级斗争。只要观点正确，与普罗有关的一切都可以写。普罗的世界观和写实主义的创作方法相结合，即可走向无产阶级写实主义之路。臧氏的观点被太阳社、创造社成员所普遍接受，在 1928 年至 1930 年这几年，普罗写实主义成为主导左翼文坛的思想。

以“左联”为核心的无产阶级文学运动，在其后期又从苏联引入了“社会主义现实主义”的口号，作为一种新的创作方法，其影响更加深远，甚至一直延续到当代。“社会主义现实主义”是一个特定的概念，它的产生和引进均有时间性。1933 年初，《艺术新闻》以《苏联文学的新口号》为题，最先向中国介绍了“社会主义现实主义”创作方法的口号。11 月，周扬发表《关于“社会主义的现实主义与革命的浪漫主义”——“唯物辩证法的创作方法”之否定》，这是正式介绍“社会主义现实主义”的文章。作为无产阶级文学的一种基本创作方法，它要求文艺家从现实的革命出发，真实地历史地具体描写现实，这种艺术描写的现实性与历史具体性还必须与社会主义精神从思想上改造和教育劳动人民的任务相结合。概括地讲其特征：一、要求作家认识到社会是一个动态系统，必须从发展中、从运动中、从变革中去看待事物，去反映生活。二、要求写真实。具体的真实，历史的真实，革命的真实。真实，是有生命力的表现。三、要求写出本质现象、本质特征。所谓本质就是社会发展的历史规律，就是阶级斗争，是人物的阶级性，事件的政治性，革命的党派性。要揭露黑暗，抨击腐朽，赞美新生事物，歌颂光明。要写出旧社会旧制度的必然灭亡，新社会新制度的不可战胜。四、要求写出典型环境中的典型性格。社会主义现实主义包含革命浪漫主义，浪漫主义精神存在于人和社会生活中，要写真实，要写本质，要塑造典型，就离不开革命浪漫主义。五、要有先进的世界观才能掌握。不懂得唯物辩证法，没有历史唯物主义精神，在繁乱的现实生活中就认不清本质，摸不清方向，捉不住时代的主要内容及阶级主题。

（王晓文）

121. 怎样认识文艺大众化讨论？

中国左翼文学运动从它诞生的那一天开始，就重视文学的大众化。左翼文艺运动的兴起，是 1930 年代文学最显著的时代标志。文艺大众化，又是左翼文学运动的中心。无论作为实践的运动还是理论的命题，文艺大众化

① 马良春、张大明：《中国现代文学思潮史》下册，666 页，北京：北京十月文艺出版社，1995。

都贯穿了30年代左翼文学的始终。1928年"革命文学论争"提出并试图解决文艺如何表现工农大众的斗争情绪。"左联"成立以后，曾经有组织地开展了三次关于文艺大众化的讨论。第一次是1930年3月到4月间，第二次是1931年11月到1932年6月间，第三次是1934年初，参加讨论的人员主要有鲁迅、瞿秋白、周扬、郭沫若、茅盾、沈端先等人。通过这三次讨论，有收获也有不足。

一、认识到文艺大众化运动是"一个无产阶级领导之下的文艺复兴运动，无产阶级领导之下的文化革命和文学革命"①。它的中心任务是打倒充满反动内容的"中国旧式的文艺"，消除"新式欧化文艺"严重脱离群众的影响，在人民大众中创造出革命的大众文艺，并在大众中发展新作品。二、作家深入群众生活、向群众学习、改造自己的世界观，是文艺大众化的根本问题。瞿秋白在《普及大众文艺的现实问题》等文中，对这一问题作了具体全面的论述。要求作家必须向群众学习，克服脱离群众、蔑视群众的态度。三、认识到大众文艺的思想和创作题材应该极为丰富和广泛。不仅要有反对帝国主义、反对封建残余以及反对资产阶级的内容，同时还应确立无产阶级正确的宇宙观、人生观乃至恋爱观。四、关于大众文艺形式问题，主要集中在如何利用旧形式和利用大众语的问题上。认识到旧的通俗文艺形式最易为广大工农读者所接受，因此革命家不能轻视旧形式。至于大众语问题，大家一致认为大众语应是大众能说出，听得懂，写得出，看明白的文字。

30年代的文艺大众化讨论，自始至终是一个多方面的广泛的文艺运动。就总的方向和性质而言，它在思想上是反封建和反文化专制的；在文学上，试图以无产阶级的大众文学反对封建的文学，并对五四白话文学进行扬弃和充实；在语言文字方面，则试图顺应大众要求文化平等的斗争，通过大众化运动和汉字拉丁化运动，掀起革命大众的识字运动。大众化讨论取得了重要的成就，对于推动无产阶级领导的大众文艺运动起了很大的作用，不仅进一步明确文艺为工农大众服务的方向，而且对如何为大众服务也作了许多有意义的探索。一些作家在创作上开始实践文艺大众化的理论，写出了一些通俗的文艺作品，为大众化文学的创作开拓了道路。

文艺大众化讨论也存在明显的不足之处：一、许多作家把文艺大众化主要理解为文艺形式的通俗化，这样就不免把许多问题简单化，机械化。二、大众化被简单地理解为"化大众"。"大众化"和"化大众"包含不同的思想内涵，前者强调的是作家随大众转化而不是大众随作家转化，后者强调作家对大众的启蒙而不是大众对作家的启蒙。三、轻视文艺的普及工作。文艺家站在大众之外甚至大众之上去当大众的导师，在知识者与大众间取了俯视的态度，从而造成了隔膜。

（王晓文）

① 瞿秋白：《瞿秋白文集》，886页，北京：人民文学出版社，1954。

122. 简述左翼文学“两个口号”的论争。

1935年“一二·九”爱国运动爆发，当时的中国面临着空前的民族危机和全民抗日救亡运动的新高潮，同年毛泽东在《论反对日本帝国主义的策略》中提出关于建立抗日民族统一战线的号召，得到了全国人民的热烈响应。应合当时救亡运动的需要和党的抗日统一战线的主张，“左联”领导人周扬等提出了“国防文学”的口号，“号召一切站在民族战线上的作家”，“都来创造抗敌救国的艺术作品”①。作为响应团结一切有抗日要求的文艺工作者的大趋势，提出这个口号是必要的，但是“国防文学”没有正面提出无产阶级必须争取和掌握统一战线的领导权，具有片面性和宗派主义的倾向，不利于抗日统一战线的形成。针对这种情况，胡风在鲁迅、冯雪峰的支持下发表《人民大众向文学要求什么？》，第一次以书面文字的形式提出了“民族革命战争的大众文学”的口号。但是由于胡风没有正确阐明两个口号之间的关系，双方认识上产生分歧，加上原有的宗派主义，意气用事，双方互相质疑驳难，1936年春，在左翼文艺运动内部爆发了关于这“两个口号”的论争。鲁迅为此抱病写了《论我们现在的文学运动》和《答徐懋庸并关于抗日统一战线问题》等文，主张两个口号并存，并对抗日统一战线内部的关系提出了自己的看法。

“两个口号”的论争是针对当时抗日救亡运动的紧迫形势而提出来的。论争双方就如何执行党的政策、建立广泛的文艺界的抗日民族统一战线上有了较为一致的认识，都认为应该团结除了汉奸以外的一切作家，破除一切宗派情绪。在建立抗日民族统一战线的同时，不应放弃无产阶级的领导权，而是要更加重视和加大无产阶级的领导责任。提倡广义的爱国主义文学，要鼓励作家，特别是左翼作家更多地创作有关国防的民族革命战争题材的作品。但是这次论争在诸如“左联”是否应该解散、“民族革命战争的大众文学”作为统一战线口号是否合适等问题上没有达成共识。1936年10月，鲁迅、郭沫若、郑振铎、巴金、谢冰心、周瘦鹃、林语堂联合发表了《文艺界同人为团结御侮与言论自由宣言》。这个宣言的发表，不但表明两个口号论争的结束，而且也说明了新形势下，文艺界抗日统一战线的初步形成。

两个口号，一个作为抗日统一战线联合的口号，一个作为统一战线内部对进步文艺工作者指明前进方向的口号，在总的方向上是一致的，并非根本对立，二者相互补充，相得益彰，更好地促进了抗日救亡形势下文艺创作的发展，共同担负起文学救亡的历史使命。

（王晓文）

① 周扬：《现阶段的文学》，载《光明》第1卷第2号，1936年6月。

123. 怎样认识文学史上“民族形式”的讨论?

1939年至1941年展开了关于文艺的“民族形式”问题的讨论。1938年10月,毛泽东在中共中央六届六中全会上作了题为《中国共产党在民族战争中的地位》的报告,号召要创造出“新鲜活泼的,为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派”。1940年初毛泽东又在《新民主主义论》中指出:新文艺应具备民族的形式,新民主主义的内容。1939年延安文艺界首先就“民族形式”问题展开讨论,陈伯达、艾思奇、萧三、周扬等人都参加了讨论。国统区的讨论在1940年展开,较解放区晚,但论争的分歧较大。论争的焦点是如何看待“民族形式”的来源问题。论争的一方是向林冰,他在《论“民族形式”的中心源泉》一文中指出:民间形式为民族形式的中心源泉。向林冰的文章把民间形式的地位提升到如此的高度,同时对“五四”以来的新文学却持否定的态度,引起强烈的反响。论争的另一方是葛一虹,他在《民族形式的中心源泉在所谓“民间形式”吗?》等文中全盘肯定五四文学,完全否定民间形式有可继承的合理成分。1940年4月21日《文学月报》在重庆中苏文化协会召开“文艺的民族形式问题座谈会”。6月9日《新华日报》副刊邀请以群、黑丁、胡绳、光未然、白薇等人座谈民族形式的问题。论争不再停留于“中心源泉”上,而是主要集中在这样几个问题上:如何评价“民间形式”问题,对五四新文学的评价问题,对于新文学的“欧化”问题以及“民族形式”的理解等更实质性的问题。郭沫若的《“民族形式”商兑》,胡风的《论民族形式问题的提出和重点》和茅盾的《旧形式、民间形式与民族形式》等几篇文章理论水平较高,影响较大。

关于民族形式问题的论争,是抗战期间持续时间最长的一次大讨论,同时也是分歧最大的一次讨论。这次论争的深刻意义在于,民族形式问题的提出及讨论中的不断扩展,形成了一场关于中国传统文学、民间文艺、五四新文学、文学与现实、文学与人民群众、世界观与创作方法、内容与形式等内容丰富的大讨论。在讨论中,作家、理论家们所表现出来的严肃思考、大胆探索、自由讨论的精神,其意义远远高于讨论题目本身。“民族形式”问题讨论的最大成就,是在建设“中国化”、“民族化”的抗战文学方面,取得了共识,为以后中国文学的健康发展指明了道路。

(王晓文)

124. 1930年代现代主义文学思潮的主要特征有哪些?

现代主义是20世纪世界文学的主要思潮。现代中国文学中的现代主义思潮是从西方引入又在中国当时特定的社会背景下成长并发展起来的。它在不断生成的过程中,接受了来自各种思想的影响,既与它的母体——西方

现代主义文学思潮有着千丝万缕的联系，又受与其并存的现实主义思潮的影响和渗透。中国20世纪30年代的现代主义文学思潮的特点很显著，大体概括如下：

一、20世纪30年代中国现代主义文学思潮既从西方现代主义文学创作实践中吸取了养料，又融入了特定的中国情结，因而同时具有了现代性和民族性。也就是说，30年代的中国现代主义文学思潮是中西合璧的产物，它来源于西方，而又在中国的文化语境下被接受，它离不开中国特定的时代背景和社会历史条件。

二、现代主义文学主要描写被异化的人性和人的真实的心理感受。因为大革命失败后，中国现代知识分子处于苦闷彷徨之中，他们接受西方的现代主义思想，正是因为这种思想可以传达出他们内心真实理想破灭的情感感受和生活体验。现代主义在描写人的生存困境、体现人生悖论、表现人在现实社会中的异化状态等方面比现实主义有独到的便利之处，这正好契合了大革命失败后白色恐怖笼罩下的知识分子表达自己苦闷精神状态的倾诉欲望。

三、现代主义文学在创作手法和艺术技巧方面作了积极的探索和创新。现代主义文学打破了传统的叙事方式，注重挖掘人内在的心理变化，展示人物潜意识的流动。与现实主义的写实手法不同的是，现代主义突出主观感受，追求感觉的真实，运用夸张、隐喻、变形、幻觉等艺术手法，表现人的瞬间感觉，刻意追求艺术的创新，重视艺术形式本身的价值。如施蛰存的《将军底头》、《石秀》、《鸠摩罗什》等小说就是运用意识流、心理分析等现代主义手法把历史中的人物用不同于现实主义的创作方法呈现出来，给予历史和历史人物以新的解读和确认，在现实主义创作主潮中显现出别一样的文学风格。

现代主义文学思潮是应合世界文学思潮产生而又扎根于中国现实文学语境而呈现出中国特色的文学思潮。

（王晓文）

125. 如何理解胡风文艺思想的独特性？

胡风（1902—1985），本名张光人，诗人、文艺理论家、文艺运动的组织领导者，湖北省蕲春县人。胡风的文艺理论批评著作有《文艺笔谈》、《文学与生活》、《密云期风习小记》、《民族战争与文艺性格》、《论民族形式问题》、《在混乱里》、《逆流的日子》、《为了明天》、《论现实主义的路》等。

"主观战斗精神"是胡风文艺思想的核心理论，主要包括：一、现实主义理论强调主观与客观相统一，感性与理性相依存。强调客观现实生活的同时还强调作家的主观精神，并把这种主观精神视为文学创作最后决定的因素。胡风高扬生命主体哲学，强调人的主体精神和作家的人格力量，主张作

家的作品应该表现"文艺家自己"的"精神力量"。提倡作家要有"主观战斗精神"和"敏感的感受力"、"燃烧的热情"①。客观现实生活必须通过作家的主观精神的拥抱和战斗热情的燃烧,才能使自然形态的现实生活转化为各种样式的文艺作品,写出真正的生活真实。同时,作为创作主体的作家只有通过创作实践活动才能来改造主观世界。二、主张文艺批评应是民主政治下面的民主性行为,是和火热的人生要求相呼应的。文艺批评应在艺术作品的世界和现实人生的世界中间跋涉、探寻,从实际的生活来理解具体的作品,解释一个作家、一篇作品或一种文艺现象对于现世的人生所能给予的意义。胡风的现实主义理论在强调客观现实生活的重要性的同时还强调作家的主观精神,并把这种主观精神视为文学创作最后的决定因素。他既反对文学的感性世界脱离革命理性指导或关照的非理性倾向,又反对用理性代替文学感性世界的公式化概念化的倾向。

胡风的文艺思想既是哲学,又是历史,是人生观,也是艺术论,它除了"主观战斗精神"外还包括人道主义、民族形式等。民族形式是民族的现实内容的反映。他认为要大胆地吸收外来文化和外来形式,反对笼统地用民间艺术、传统文艺来改造"五四"以来的革命文艺,批判民族形式问题上的民粹主义,在坚持民族形式的同时,他又坚持向世界开放,破除狭隘的民族思想体系。他强调人道主义精神即突出强调主体能动的实践,反对把人当做容纳客观对象的"死的容器"或表现抽象思想的"工具"。他认为人道主义精神同真正的现实主义是一致的,试图以人道主义反对客观主义,反对用宿命态度对待"必然的法则"的公式主义。

胡风的理论主张及其文艺思想有其复杂和驳杂的特性。应正确对待胡风思想的历史及时代意义,在具体的历史语境中来思考胡风文艺思想对40年代中国现代文学所起的影响作用,特别是其理论主张对"七月派"作家的影响。

(王晓文)

126. 怎样理解京派作家的文艺思想特征?

京派是指20世纪30年代远离当时的政治中心南京和文化中心上海,而活跃于北方的一群现代知识分子。他们当中包括作家和文艺批评家如沈从文、朱光潜、李健吾等,他们围绕《现代评论》、《水星》、《骆驼草》、《大公报·文艺副刊》、《文艺杂志》等这些重要的北方文学报刊进行文学创作和文学批评。

京派的文学思想包括以讲求"纯真的文学趣味"所体现出的文学本体观,以"和谐"、"节制"与"恰当"为基本原则的审美意识。其主要的文艺思想

---

① 胡风:《论现实主义的路》,见《胡风评论集》,349~350页,北京:人民文学出版社,1984。

特征如下：

一、倡导中和的中西合璧的文学观。京派作家主张新文学要继承五四文学的传统，深深地植根于社会人生与民族文化的土壤里，作家需要多从文化思想（而不是政治斗争）的背景里吸取营养，以十分严肃认真的态度努力于文学创作，需要有一种厚重、诚实有点顽固甚至是呆气的性格。与北平文化古都安逸的氛围相吻合，和北大清华等经院学风的文化宽容性相适应，京派文学超然于党派争斗的现实功利让，力求在开阔的历史时空里强调文学对民族生存、社会进步的介入作用；超出于现代文坛的故步自封，企图在文学的历史积淀中融合中西，以达到新文学多方面的调和的自由发展。

二、追求道德和艺术的健康和纯正。京派作家们面对当时激烈而复杂的政治斗争与阶级斗争保持超然的态度，他们不赞成文学靠近政治，受阶级斗争的影响与左右，也不赞成“为艺术而艺术”的倾向。京派作家追求艺术的健康与纯正，多在乡村与都市的对照中建构自己的审美天地，具有乡野的平和质朴之美。他们提倡文学艺术与文化思想的多元化的自由发展与创造，重视各种文学形式与文学体裁的创新。京派诸人的文化性格多笃厚、通达、从容、中和，少昂扬激烈，其创作的小说往往达到一种和谐、圆润、精美的境地。“京派小说统一的审美感情是诚实、从容、宽厚的。”①如沈从文的小说、废名的创作等都是这种文艺思想的具体体现。

三、注重知觉感悟，强调艺术技巧。京派强调批评主体意识对文本的渗入，其批评有浓重的心理氛围，因此京派理论家们多以“和谐”、“纯粹”、“完美”、“圆融”等理念作为他们分析批评作品的尺度，而李健吾的批评则是这些理念的完美体现。

四、京派作家针对现代道德的沦丧发出了对传统道德、民间道德的呼唤。京派作家反对文学的政治功利性、党派性和商业性，他们的理想是通过文学重建民族文化，加强对民族性格和心理探求的深度。

（王晓文）

127. 朱光潜文艺思想的主要内涵是什么？

朱光潜（1897—1986），中国现代美学家，安徽桐城人。主要著作有《文艺心理学》、《悲剧心理学》、《谈美》、《诗论》、《谈文学》、《克罗齐哲学述评》、《西方美学史》、《美学批判论文集》、《谈美书简》、《 美学拾穗集》等，并翻译了《歌德谈话录》、柏拉图的《文艺对话集》、莱辛的《拉奥孔》、黑格尔的《美学》、克罗齐的《美学》和维柯的《新科学》等。

朱光潜偏重从心理学的角度探索文学原理，并使之成为美学研究的重要途径，他的文艺观倾向于“表现论”。全面考察朱光潜的审美理论观点可

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》，314 页，北京：北京大学出版社，1998。

看出这么几点：一、审美是一种凝神观照，在这种观照中没有意志牵绊，没有功利追求，也不用逻辑抽象思考，完全是一种“自我”与对象物互相占有和融合的状态。二、这种“物我两忘”的境界的形成，须在观赏的对象和实际人生之间辟出一种适当的距离。三、在凝神观赏的审美境界中，常由物我两忘达到物我同一，再达到物我交注，即所谓“移情”。四、在审美观赏中对所见到的动作姿态发出适应动作，使直觉愈加明了，这是所谓的“内模仿”理论。五、审美的过程即是创造的过程，每个人所能领略的境界都是他自己创造的境界，是他性格经验的反照。

朱光潜在30年代至40年代期间认为，美感的态度与科学的和实用的态度不同，它不涉及概念、实用等，只是聚精会神地对于一个物的孤立绝缘的意象的观赏。他将文艺看成是一种精神的倾泻剂或解脱的法门。他主要得益于尼采《悲剧的诞生》的启发。尼采那种融和美学与人生哲学的悲剧精神，“有形象的解脱”的阿波罗精神最确实地陶铸了他对文艺的根本立场。1950年以后他提出主客观统一说，认为美必须以客观事物作为条件，并加上主观的意识形态或情趣的作用，使物成为物的形象，然后才是美。60年代，他强调马克思主义的实践观点，把主观视为实践的主体“人”，认为客观世界和主观能动性统一于实践。朱光潜坚持艺术（审美意象）作为纯粹直观形象的独立完整，认为艺术（审美意象）是与概念、道德、功利脱离的直观形式；根据尼采的悲剧哲学，朱光潜坚持艺术（审美意象）是对现实人生的一种解救行为，艺术的造型活动本身就是人（生命）的解放活动。朱光潜反对狭隘的“文以载道”、“为道德而艺术”，反对一切形式的艺术功利主义，这使他与克罗齐的直觉美学站在一起；但是，朱光潜也反对“为艺术而艺术”，主张艺术在根本上是“为人生的”①，这又使他站在尼采的悲剧哲学立场上。

（王晓文）

128. 刘西渭印象主义文学批评的独特性体现在哪里？

刘西渭（1906—1982），原名李健吾，山西运城人，作家、文艺评论家、翻译家、法国文学研究专家。

李健吾的批评独树一帜，他把批评看做是“叙述他的灵魂在杰作之间的奇遇”②。同时又认为批评本身就是一种创造。他属于京派作家，以京派作为依托进行文学批评的实践，形成了其特有的印象主义文学批评方法。

一、富于敏锐的艺术触角的直观印象式批评。李健吾说过：“我不大相信批评是一种判断，一个批评家与其说是法庭的审判，不如说是一个科学的分析者。科学的，我是说公正的分析者，我是说要独具只眼，一直剔爬到作

---

① 朱光潜：《文艺心理学》，110～111页，合肥：安徽教育出版社，2006。

② 李健吾：《自我和风格》，《李健吾文论集》，678页，珠海：珠海出版社，1998。

者和作品的灵魂的深处。"①李健吾对判断之否定有两个原因:其一,由于主张艺术是知觉的产物,把艺术看做是一个有机的生命体。因此,批评家如若真的要体味艺术的真纯与魅力,只有凭借印象鉴赏式的整体感悟体会,才能达到。其二,注重批评的艺术创造性,这也是他反对批评偏向判断的一个理由。李健吾认为,作为一个批评家,其从事批评的出发点,不是仅仅为了判断一部作品的优劣,而在于能否表现出自己的追求。批评同样是艺术的创造。

二、灵魂探险式的文艺批评。"灵魂在杰作之间的奇遇",这是法国印象主义批评家法郎士的名言,这个观点被李健吾一再推崇和引用。印象主义强调"为批评而批评",印象主义者很看重批评家的主观介入和创造性发挥。他们之所以需要批评,并非要说明或解释作品,而是要借批评间接吐露自己的心声,期望以批评的方式表达自己对作品或外在世界的印象,让自我心灵在这种印象的捕捉与凝定过程中得到一种明敏好奇的享受。

三、真诚亲切、飞动灵异的批评文体。从文体上看,李健吾的批评松散自如,没有严整的规划,也没有固定的格式,如同是给亲朋的书信,或与友人的闲聊,显得随意亲切。李健吾评论作品并不紧扣论题,喜欢绕弯子,喜欢节外生枝,也就是蒙田所谓的"游离功夫"。读者读起来很放松,自然会随着涉笔成趣的"题外话"去感应批评家的印象,引发比作品评论本身更多的哲理感悟。语言追求形象的、抒情的、顿悟的特色,尽量保留阅读印象的原色原味,并以直观的方式引发读者"对印象的印象",达到精神上的沟通。

(王晓文)

129. 如何理解毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》?

1942 年 5 月,毛泽东作了《在延安文艺座谈会上的讲话》,总结了"五四"以来中国新文艺运动的历史经验,特别是 30 年代左翼文学运动的基本经验教训,将马列主义文艺理论与中国的文艺实践相结合,建立了政治性与实用性为主导的毛泽东文艺思想理论体系,对推动解放区文艺运动的发展和新中国社会主义文艺运动的前进起到了全局性的、决定性的巨大作用。

《讲话》首先阐明了文艺为工农兵服务和怎样为工农兵服务这一根本性的问题,指明了中国革命文艺的发展方向。从新文学诞生的那一天起就有文学应为什么人服务的论争,30 年代文学大众化问题的讨论以及 40 年代初关于民族形式问题的论争都是这一问题的延续,但却没有很好地解决这一问题。毛泽东在总结历史经验教训的基础上,以马列主义文艺观为指南,提出我们的文学艺术都是为人民大众的,首先是为工农兵的,明确了文艺的工农兵方向。《讲话》提出了为"人民大众"的概念,解决了"为什么人"的问题

---

① 李健吾:《边城—沈从文先生作》,《咀华集·咀华二集》,24 页,上海:复旦大学出版社,2005。

之后，又提出了“如何去服务”的问题即“普及与提高”以及知识分子改造的问题。《讲话》在谈到文艺与生活的关系问题时，认为社会生活是文学艺术的唯一源泉和原料的矿藏。毛泽东号召作家、文艺家深入到火热的斗争中去观察、体验、研究，这样才能创作出为人民大众喜闻乐见的文艺作品来。《讲话》还着重分析了文艺与政治的关系问题。指出文艺批评的两个标准，政治标准和艺术标准。政治标准是第一位的，艺术标准是第二位的，而无产阶级文学要求政治和艺术的统一，政治内容与艺术形式尽可能完美地统一起来。

《讲话》的发表，是五四文学革命、30年代左翼文艺运动之后，又一次推动现代文学大变动的重要事件。它的发表解决了中国文学中存在的一些实际问题，带来了文艺观念的大调整，它的理论价值和把新文学推上新阶段的实践意义必须肯定；但也要看到，这次文学观念大调整由于客观环境的局限造成了一些明显的问题，并对后来文学的发展产生了一些负面影响。首先，通过文艺整风不适当地将文学逼上从属于政治并为政治服务的道路。《讲话》断言“文艺是从属于政治的”，一切文学艺术都是“属于一定政治路线的”。这样就不免忽视了文学艺术自身发展的规律性和独立性，更为严重的是长期将文学纳入泛政治意识形态的轨道，直接造成了作家主体性品格在某种程度上的丧失。其次，《讲话》在题材与主题、歌颂与暴露、继承与创新、普及与提高等一系列问题上，尽管作了较为辩证的阐释，但也有一些主次分明的硬性规定，这样就使文学观念从30年代多元共存的互补局面转换为单一趋同的一元化格局。这种文学观念的趋同化使得文学创作无论在主题思想，还是文体形式、艺术风格上也都趋于单一化。应该说，作为工农兵文学观纲领性文献的《讲话》并没有在具体的文学表现问题上提出详细的观点，当有人不是在指导思想上运用《讲话》的精神，而是有意为达到某种目的而片面利用它时，必然会在文学发展上造成严重的后果，“文革”十年文学的灾难就是一个深刻的历史教训。

（王晓文）

130. 冯雪峰文艺思想有哪些重要特点?

冯雪峰（1903—1976），原名福春，笔名画室、洛扬、何丹仁、吕克玉等，浙江义乌人。冯雪峰是20世纪20年代湖畔诗社的著名诗人，从30年代开始主要从事文学理论批评，作为20世纪中国现实主义的重要阐释者，冯雪峰以其特有的理论体系为新文学史现实主义的形成与发展作出了自己的贡献。“冯雪峰称得上是中国优秀的马克思主义批评家”①。在40年代的现实主义文学思潮中，冯雪峰的现实主义思想主要集中在《论民主革命的文艺运动》

① 温儒敏：《中国现代文学批评史》，149页，北京：北京大学出版社，1993。

一书中。他主张革命现实主义文学必须是真实性与政治倾向性的统一。

一、现实主义文艺以真实地反映现实为主要特征，革命现实主义文艺应当对复杂多变的现代社会生活有清醒的认识，深刻的反映。它描写的是具体的生活现象，却紧密联系着社会生活的本质；它表现的是历史长河中的片断，却能显示出社会发展的规律，具有重大的社会认识意义。二、无产阶级认识世界的目的是为了改造世界。革命现实主义文艺深刻反映社会生活的目的是为了帮助人们起来改造社会，所以他公开承认自己的革命的政治倾向性，要求革命作家必须具有无产阶级的世界观。三、在题材上以描写重大的社会矛盾与阶级斗争，特别是劳动人民的革命斗争为主，只有重大的题材才能真正承担深刻反映现实、推动革命斗争的任务。冯雪峰主张让健康的文艺"在革命斗争和人民生活中改造、充实、提高，最后成为人民的力量和文艺"①。冯雪峰关于现实主义文艺思想的论述，既支持了胡风等人关于主观现实主义文学理论的基本观点，又在一定程度上纠正了他们理论中的某些缺陷。

冯雪峰在 40 年代的现实主义理论来源于马克思主义文艺理论和辩证法思想，也是 40 年代文艺界现实斗争的需要。这个时期他注意围绕马列文论的某些基本命题进行一些学术性的探讨，他提出诸如"人民力"与"主观力"统一、政治性与艺术性统一以及典型问题等一些命题。和现实主义理论相关，他也特别重视文学的典型问题。他的文艺理论对 40 年代和此后的文艺创作有一定的指导意义和促进作用。1950 年代他在《中国文学从古典主义到社会主义现实主义的发展的一个轮廓》中还就现实主义问题进行过一些有独特见解的探讨。

（王晓文）

131. 简述五四时期的戏剧创作思潮。

适应新文化思潮的要求，现代话剧运动在五四时期兴起。周作人、钱玄同、刘半农、胡适等人对中国现代戏剧理论的建立作出了贡献。他们倡导把戏剧当做改善人生的工具，提倡写实主义戏剧。

一、现实主义戏剧观的最初成果是胡适、汪仲贤、陈大悲、欧阳予倩的"社会问题剧"创作。爱美剧的小剧场运动十分重视剧本的创作，几乎所有的早期剧作家的代表作都是首先在小剧场演出的，可以说他们是小剧场一代话剧文学的开创者。在剧本创作上，与五四时期那种民主、自由、个性解放的要求相一致的，初期的话剧创作多以反对封建礼教、提倡男女平等和婚姻自由为中心内容。胡适（1891—1962）模仿易卜生《娜拉》创作的独幕剧《终身大事》，是开风气之先的剧作。汪仲贤（1888—1937）的独幕剧《好儿

① 冯雪峰：《论民主革命的文艺运动》，见《冯雪峰文集》，120 页，北京：人民文学出版社，1983。

子》，是一部较有深度的反映中国家庭生活的剧作。另外还有陈大悲（1887—1944）的代表作《幽兰女士》，独幕剧《爱国贼》等，欧阳予倩创作独幕剧《泼妇》等，这些剧作多反映旧社会的妇女命运和下层人民的贫困生活，都是着眼于提出社会问题，剧本本身艺术性并不十分好，但却有强烈的社会意义，因而常引起观众热烈的反响，起到了文学的思想启蒙的作用。

二、"趣味主义"戏剧见解的艺术实践是熊佛西、余上沅、丁西林的创作体现。与趣味主义戏剧见解相联系，当时出现了过分追求趣味而相对忽视社会意义的戏剧作品。这方面，熊佛西、余上沅、丁西林等人的剧作较有代表性。熊佛西（1900—1965）的三幕剧《洋状元》写一个在外国获得博士学位的留学生回家以后令人心酸的"奇遇"。余上沅（1897—1970）的独幕剧《兵变》，写一个因追求婚姻自主而被父亲禁锢在家的新女性钱玉兰机智地利用部队要发生兵变的谣言，逃出家庭。这些剧作着眼于趣味主义的创作倾向而有些脱离社会现实。与上述两位比较接近，但在戏剧创作上取得了较大成功的是物理学家兼剧作家丁西林，他的剧作含有一定的现实主义精神，曾获得较好反响。

三、体现东西方戏剧艺术糅合的最初实践和"五四"浪漫主义色彩的戏剧艺术是洪深和田汉的戏剧创作。洪深（1894—1955）这一时期的主要作品是《赵阎王》，该剧着眼于作品的社会意义，注意写人物复杂性格。他从非现实主义艺术流派中汲取艺术营养，以丰富现实主义艺术的表现力，为东西方戏剧艺术的超越与融合作出了尝试。田汉作为中国现代话剧的奠基者之一，为"现代话剧文学"的建立作出了开拓性的贡献，早期创作有《咖啡店之夜》（1922）、《获虎之夜》（1924）、《名优之死》（1929）、《南归》（1929）等剧作。

20 年代的话剧事业还处在步履维艰的初步发展阶段。然而，通过戏剧工作者们艰苦卓绝的努力，话剧事业的各方面也都取得了初步的成就，从而为 30 年代话剧的繁荣奠定了基础。

（王晓文）

132. 简述左翼时期的戏剧创作思潮。

1930 年 8 月，戏剧界以艺术剧社为中心，联合辛酉、摩登、南国社等戏剧团体成立了"中国左翼剧团联盟"，后又改组为以个人名义参加的"中国左翼戏剧家联盟"，由此中国的话剧运动迈向左翼戏剧运动阶段。艺术剧社的社长郑伯奇为左翼戏剧提出的任务是：促使旧剧及早崩坏；批判布尔乔亚戏剧，同时要积极学得它的成功的技术；提高现在普罗列塔利亚文化的水准；演剧要大众化，使之于大众接近。中心是创造无产阶级戏剧，实现戏剧的大众化。① 左翼戏剧运动强调演剧是政治的辅助工作，是武器和斗争的艺术。

① 郑伯奇：《中国戏剧的进路》，载《艺术月刊》创刊号，1930 年 3 月 1 日。

《中国左翼戏剧家联盟最近行动纲领》强调革命戏剧要深入工农群众，创作内容强调暴露地主资产阶级与反动派的罪恶，从各种斗争中指出政治出路等。左翼戏剧运动受李立三、王明“左”倾路线的影响，带有明显的“左”的倾向，其理论与指导思想主要受苏联“拉普”、日本“那普”思想的影响，片面地理解文艺与政治、社会的关系，忽视艺术的特殊规律。这期间的左翼戏剧创作以田汉、洪深、夏衍等人为主。这一时期洪深的戏剧代表作有《农村三部曲》，包括独幕剧《五奎桥》(1930)、三幕剧《香稻米》(1931)、四幕剧《青龙潭》(1932)。《农村三部曲》以作者熟悉的江南农村为背景，展示了二三十年代农民的苦难遭遇，描写他们从苦难中逐渐觉醒，向封建势力、帝国主义势力进行自发斗争的情况，剧作显示出洪深创作思想已从《赵阎王》时的社会问题剧转向政治宣传剧，这是30年代初期左翼剧坛的一个趋势。夏衍(1900—1995)创作了独幕剧《都会的一角》、七场话剧《赛金花》(1936)、三幕四场话剧《自由魂》(1936)等。以上剧作除了《赛金花》、《五奎桥》还算是出色外，其他剧作迎合左翼戏剧创作思潮重视政治宣传的功能，配合左翼革命的需要，人物形象的设置单薄、苍白，符号化、概念化成为这一时期戏剧创作的特征。

左翼戏剧是应合时代而生长起来的，所以这些剧作就带有强烈的社会宣传性，它号召民众团结起来加入到革命的洪流中，在当时确实起到了一定的鼓动作用。反映阶级斗争，具有鲜明的政治性和强烈的现实性，是这些左翼剧作最突出的特征。它们与生活同步，与民众共生存，努力与时代的脉搏共振。但在强烈的社会功利性的创作思想指导下，左翼戏剧已经失去了戏剧本来所应具备的品格，成了政治宣传的代言剧。绝大多数作品缺乏有独立思维的人物形象，缺乏扣人心弦的矛盾冲突和个性化的语言。

(王晓文)

133. 简述抗战时期的戏剧创作思潮。

全民族的抗战，为中国现代戏剧运动的发展，提供了最良好的社会条件；戏剧运动的发展，为推动抗战运动的高涨作出了巨大的独特的贡献。抗战时期整个中国的文学地域划分为三个不同的领域，在这三个不同的文学区域中存在不同的戏剧创作思潮。

一、广场戏剧的繁荣。

1. 抗战初期为适应抗战的要求，戏剧倾向于表现抗战的政治革命需要，广场戏剧成为这个时期最主要的表现形式。它打破了舞台与观众之间的“墙”，使观众参与到戏剧中来，整个广场(城市、街头、茶馆)成了一个剧场，演员与观众之间，观众与观众之间都产生了心灵的感应与情感的交流，达到了戏剧的政治教化功能与宣泄功能的统一。而且为适应不同文化层次的老百姓的需要，广场戏剧演出吸取锣鼓、杂耍、曲艺等民间艺术以及民族的音乐曲调，将歌、舞、说、演、唱融为一炉，进行民族化的尝试。

2. 敌后根据地出现了从秧歌剧到新歌剧的创作热潮，反映了解放区的新生活、新气象。秧歌剧表现解放区生活的方方面面，如表现学习文化热情的《夫妻识字》，批判封建婚姻、家庭专制的《回娘家》、《买卖婚姻》等，即是解放区新的社会风气的反应。其次，在形式上，具有强烈的民间色彩和戏剧气息。在群众性秧歌剧大规模创作与演出的基础上，又出现了新歌剧的创作试验，先后产生了《白毛女》（贺敬之、丁毅执笔）（1945）、《赤叶河》（阮章竞）（1947）等代表剧作。

3. 学潮中的广场活报剧出现在40年代末。它的政治性极强，强调时事新闻性，具有极强的现场鼓动性，演员与观众融为一体，广场即剧场，演出成为群众性的狂欢。

二、"剧场戏剧"再度兴起在大后方和上海孤岛。

1. 历史剧创作的兴盛。与抗日战争民族主义情绪的高涨直接相关，这个时期历史剧创作兴起并繁荣兴旺起来。郭沫若的历史剧创作是这个时期的重头戏，如《屈原》（1942）、《棠棣之花》（1941）等。阳翰笙的《天国春秋》（1941）、欧阳予倩《忠王李秀成》（1941）等也是这一时期的代表剧作。强烈的时代感、现实针对性、高度政治化为其主要特征。

2. 正面描写知识分子的创作潮流。这些剧作是对现代知识分子在现代文学中对其正面历史地位的一种确认。代表作有夏衍的《法西斯细菌》（1942）、于伶《长夜行》（1942）、陈白尘《岁寒图》（1945）、袁俊《万世师表》（1944）等。

3. 讽刺喜剧的创作呈现繁荣景象。剧作家怀着自觉的历史意识，面对黑暗现实中的社会与人的丑行，以辛辣的嘲弄对待这些笨头笨脑的傻瓜，出现了政治批判性极强的讽刺喜剧。陈白尘的讽刺戏剧创作成就最大，作品有四幕剧《魔窟》（1938）、三幕剧《乱世男女》（1939）等，老舍的《残雾》（1939）和袁俊的《小城故事》等也是优秀之作。这些戏剧有鲜明的政治倾向，强烈的现实主义的战斗精神，有力地配合了抗战的需要。

三、职业性剧团的大量出现、商业性演出的空前繁荣，是沦陷区戏剧景观中最引人注目之处。这一时期沦陷区的戏剧创作呈现出市民化的倾向，如姚克的《清宫怨》、周贻白的《天外天》等。还有一部分话剧是通俗话剧，如杨绛的《称心如意》和《弄假成真》等。

（王晓文）

134. 综述古典主义美学思潮的流变。

中国的古典主义美学思潮要从学衡派、新月派说起。对于这两个学派所接受的新人文主义及由此所派生的古典主义思潮，应有一种辩证的认识与整体的把握，其内质是对人类社会现代化进程中负面成分的批判，属于质疑、反思现代性的理论范畴。它具有历史关怀的内容，有着相应的意义取

向，是作为对历史发展中激进力量的制衡而合理存在的，它与现代社会的需求形成一种逻辑关联。

古典主义概念是动态的，随着历史进程呈现出多义的状况。其原初的概念内涵主要指继承古代希腊、罗马文化艺术传统的思想倾向。而作为文学艺术思潮有狭义与广义之分。狭义的是以 17 世纪的法国文学为代表，它的特点是：在政治上拥护和歌颂绝对王权；在思想上提倡以"自我克制"、"温和折衷"为主要内容的"理性"，尊重君主专制政治所需要的道德规范；在题材上借用古代的故事突出宫廷和贵族阶级生活并且赋予其崇高悲壮的色彩；在文学体裁上与封建等级观念相适应，划分为高低不同的类别，并严格按照关于各种题材的人为法则进行创作；在艺术上要求结构严谨完整，语言简洁明晰。广义的古典主义是指超出这一特定历史阶段而具有相类似的精神倾向和美学风格的文学艺术思潮，推崇理性、强化道德、规范法则、选择中庸等。这一思潮在中国的发端带有强烈的反思、批判现代性的性质。① 从 1922 年至 1934 年左右，学衡派和新月派汇成中国现代文学史上一股不可忽视的古典主义文学思潮。

一、承接西学的文化保守主义立场。1922 年 1 月梅光迪、吴宓、胡先骕等在南京创办《学衡》杂志至 1933 年终刊。《学衡》的办刊宗旨："论究学术、阐求真理、昌明国粹、融化新知。以中正之眼光，行批评之职事，无偏无党，不激不随。"这一宗旨不同于林琴南等人的"国粹派"，有其新的特征：1. 有新式的学理体系——西方的新人文主义；2. 坚持学术独立，拒绝政治的追随、党派的偏激，以学术为生存真义，以阐求真理为终极目的；3. 以中正中庸之道进行文化文艺批评，从而维护继承具有普遍永恒的人文价值的中西方传统文化。由于"学衡派"坚持新古典主义的保守主义性质，坚持对传统文化的捍卫，使它在充满反叛气息的历史转折时期成为革命潮流的对立面，只能以悲剧而告终。

二、古典主义理论体系的确立及实践性的论证与创造。如果说"学衡派"因侧重于人文传统、道德理性的宣扬与建构，缺少介入文学理论与创作的实绩而受到质疑的话，那么中国现代文学史上相对成熟的古典主义文学思潮则有赖于梁实秋、闻一多、邓一蛰、徐志摩等人完成。梁实秋的"人性论"，反对唯美主义、反对为艺术而艺术者的"纯艺术"论，徐志摩的理性的节制，标准的规范，常态的人性和健康与尊严的艺术标准等，都构成了古典主义美学思潮的具体内容。特别是 30 年代京派的文学观念与创作文本，都具有古典主义美学倾向。

（王晓文）

---

① 俞兆平：《中国现代三大文学思潮新论》，303 页，北京：人民文学出版社，2006。

135. 如何理解"十七年"关于现实主义问题的讨论?

要正确评价十七年关于现实主义问题的讨论，首先必须清楚本次讨论的缘起。在"双百方针"的鼓舞下，秦兆阳于1956年9月以何直为笔名发表了《现实主义——广阔的道路》①一文。该文以文学的现实主义问题为中心，对建国后文学理论和文学创作中存在的问题进行了切中时弊的评论。文章论述了现实主义的内容和特征，分析了教条主义产生的原因和表现，提出了扩大现实主义的创造性范围的观点。由于该文的主旨在于破除教条主义的束缚，深化现实主义的理解，繁荣社会主义文学事业，因此，发表后立刻在文艺界引起了强烈反响。紧接着，周勃在《长江文艺》上发表了《论现实主义及其在社会主义时代的发展》②一文，表示支持秦兆阳的意见，并对典型化问题作了一些补充。随后，陈涌在《文艺报》上发表了《关于社会主义的现实主义》③一文。由此，关于社会主义现实主义的问题被集中提出来，从而引发了一场关于加深现实主义理解的文艺大论争。

这次讨论的核心问题是文艺与政治的关系，即现实主义与社会主义之间的关系。建国后随着文艺创作和理论批评中教条主义的出现，作家在文艺与政治关系的处理上发生了偏颇。不少作品的政治倾向没有通过作家的审美情感进行展示，从而产生了一些公式化和概念化的作品。其实，文艺固然离不开政治，但也必须遵循艺术创作的特殊规律。文学的政治性和倾向性也必须通过作家的审美意识和审美活动来加以表现。

综观这一时期对现实主义问题的讨论，虽然并未从根本上动摇社会主义现实主义独尊的地位，但却有力地冲击了对社会主义现实主义的界定以及对这一界定的庸俗社会学的阐释。第一，通过讨论，人们认识到，现实主义作为一种艺术原则，有超越时代的要求，不能把世界观当做创作方法的先决条件。第二，按照生活的本来面目描写现实，是现实主义首要的、也是最基本的原则。现实主义艺术的思想意义只能通过这个原则来体现，不能用"本质"来代替"真实"。第三，典型形象的创造，是现实主义艺术的最高要求，只有真实的形象，才可能是典型的形象。因此，典型性建立在真实性的基础上，与真实性是统一的，不能简单地用一般的代表性来要求典型，更不能简单地把典型理解为完美无缺的英雄人物的化身。第四，重大题材并不一定意味着作品的价值就大，不能在题材与作品价值之间简单地划等号，更不能从题材上对作家进行限制，任何题材都可以是现实主义艺术的表现对象，其价值也只能由作品的历史内容与美学价值所决定。因此，这次讨论的

---

① 秦兆阳:《现实主义——广阔的道路》，载《人民文学》1956年9月号。
② 周勃:《论现实主义及其在社会主义时代的发展》，载《长江文艺》1956年12月号。
③ 陈涌:《关于社会主义的现实主义》，载《文艺报》1957年第2期。

最大贡献在于使现实主义回归到它本原的意义上。①

（江红英）

136. 如何评价周扬的文艺思想？

周扬（1908—1989），原名周运宜，字起应，湖南益阳人。1928年毕业于上海大夏大学。1930年开始领导中国左翼文艺运动。曾任"左联"党团书记、《文学月报》主编。1936年提倡"国防文学"，引发"两个口号"的论争。1937年到延安，历任陕甘宁边区教育厅长、鲁迅艺术文学院院长。1949年，负责筹备和召开了全国文学艺术工作者代表大会，并当选副主席。翻译作品有《安娜·卡列尼娜》、《生活与美学》等；编有《马克思主义与文艺》，系统介绍马列文论；出版论著有《表现新的群众的时代》、《新的人民的文艺》、《坚决贯彻毛泽东文艺路线》等。

周扬自始至终参与了中国马克思主义理论与批评的文艺实践，在他身上几乎浓缩了一部当代中国文艺理论和文艺思潮的历史。周扬文艺思想集中体现为四个方面：

一、倡导"社会主义现实主义"创作方法。周扬在与"自由人"、"第三种人"论争中，系统介绍了"社会主义现实主义"创作方法，重点指出这种创作方法所包含的真实性、大众性内容，认为离开了真实，也就谈不上作品的思想性和艺术性，从而形成了他的现实主义文论体系。对"社会主义现实主义"系统的介绍与倡导，是周扬30年代上海时期文艺思想中影响中国文艺思想史最为深远的部分。

二、强调文学形象特征。周扬针对当时左翼文学创作的缺点，强调了艺术需要形象思维的特殊性的观点，论述文学对生活的依赖关系，重视文学形象特征问题。他认为，与科学相比，创造形象来反映生活，是文学的基本特征。

三、阐释毛泽东文艺思想。40年代，周扬编选《马克思主义与文艺》，比较全面地阐释了马克思主义文艺理论和毛泽东文艺思想，在序言开篇中即称："毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》给革命文艺指示了新方向，这个讲话是中国革命文学史、思想史上的一个划时代的文献……因此又是马克思主义文艺科学与文艺政策的最好课本。"他对新秧歌剧的倡导、对赵树理创作方向的肯定贯穿了对毛泽东文艺思想的阐释，成为"毛泽东文艺思想的宣传者和贯彻者"。

四、文艺为人民的文艺观。周扬批判超阶级人性论，提出对民众要有阶级的爱，主张写出民众生活的光明前途，高扬起文艺为人民的文艺观。人民与艺术的结合途径是，以学习、改造民间旧形式为体，以承继五四新文艺传

---

① 王万森等主编：《中国当代文学五十年》，36～37页，青岛：青岛海洋大学出版社，2001。

统为用。1962年，周扬把文艺"为政治服务"扩展到"为以工农兵为主体的全体人民服务"的思想，是对《讲话》的丰富和发展。

特别值得指出的是，在周扬关于人民文艺的论述中，更重要的论点是歌颂和表现"新的英雄人物"。这是周扬对毛泽东的"表现工农兵"论点和描写"新的人物，新的世界"论点的发挥和延伸。这个理论是周扬在建国前后提出来的。但是，这一"新的英雄人物"的理论使像茅盾、巴金、老舍、曹禺等许多对旧社会黑暗、对普通人的人性复杂性有深刻了解和体会的作家感到了一种压力，常觉得无法下笔。

周扬的文学思想的核心是文艺为人民群众服务。周扬认为，为人民服务的文艺，无论表现现代的或历史的生活，艺术的最高原则是真实。在毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》后，周扬成为毛泽东文艺思想的权威的阐释者。他组织编辑了《马克思主义与文艺》一书，为此写了很长的序言，以马、恩、列、斯、鲁、毛的排列顺序来论述相关文学问题，把毛泽东文艺思想纳入马克思主义文艺思想的体系中去，无疑把毛泽东文艺思想学理化了，并大大提高了《在延安文艺座谈会上的讲话》的地位。新时期，周扬对"文革"前的极左思想和文艺观点进行反思，提出了许多很有新意的见解，如人性论、人道主义和社会主义时期的"异化"问题等。可见，周扬文艺思想在不乏真知灼见的同时，自身也充满了许多矛盾悖论。

（张丽军）

137. 什么是革命浪漫主义和革命现实主义两结合？

革命浪漫主义和革命现实主义相结合的创作方法，简称"两结合"，是在"大跃进"运动中提出的。1958年3月，毛泽东在党的工作会议上，对新诗创作提出了如下要求："形式是民歌，内容应该是现实主义和浪漫主义对立的统一。"随后周扬在1958年6月1日《红旗》的创刊号上，发表了《新民歌开拓了诗歌的新道路》一文。文中首次传达了"两结合"的创作方法，其中他提到："毛泽东同志提倡我们的文学应当是革命的现实主义和革命的浪漫主义的结合，这是对全部文学历史的经验的科学概括，是根据当前时代的特点和需要而提出来的一项十分正确的主张，应当成为我们全体文艺工作者共同奋斗的方向。"①而在1960年7月，全国第三次文代会则正式确认"革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合"为正式的创作方法。

值得注意的是，"两结合"创作方法是在全民建设社会主义热情空前高涨的现实背景下被提出的。"总路线，大跃进、人民公社"三面红旗以超越现实的方式调动了全民的幻觉，新民歌集中表达了这一时期不切实际的幻想

---

① 《文艺报》编辑部：《论革命的现实主义和革命的浪漫主义相结合》，6页，北京：作家出版社，1958。

和浮夸。而“两结合”的主张恰好适应了“大跃进”的激进形势。“两结合”的创作方法主张文学是对现实的认识和反映，必须灌注着革命理想。现实是理想烛照下的现实，理想是现实基础上的理想，这样才能有效地实现社会主义文学用社会主义思想陶冶人们灵魂、推动历史前进的根本目的。因此，虽说是“两结合”，但在两者中，人们更多强调的是“革命浪漫主义”。第三次全国文代会的报告在阐释“两结合”的创作方法时，更是明确提出“以革命现实主义为基础，以革命浪漫主义为主导”的思想，从而将“两结合”创作方法的本质显露无遗。

其实，从“两结合”创作方法提出伊始到现在，学术界对其的质疑一直没有停止。其中的原因除了对现实主义和浪漫主义不同的理解之外，最重要的原因还在于“左”倾思想对这个口号的歪曲和利用，从而使“两结合”离开了文学的范畴而成为时事的表意符号。对此，有评论家说道：“关于这个口号的解释，也是苦心孤诣地为它寻找理论的根据，概念上的混乱，对作品的误解，不完全是理解和认识上的原因，其中有曲意迎合附会的因素。而且，对‘两结合’的解释，与苏联文艺界以及我国文艺界关于社会主义现实主义的解释基本相同。实际上，‘两结合’在理论上并没有提出社会主义现实主义理论以外的新内容。”①因此，作为当时政治策略的一部分，“两结合”承担了同苏联意识形态分歧后的表意形式，而以它为分界线，则标志着中国与苏联文艺理论的疏离关系。“它既谕示了中国重建独立文化身份的决心，也在权宜之计中暴露了理论积累的不充分，它所有的资源从来也没有离开过政治文化一步。在它的引导下，中国文学陷入了更加政治化的境地之中，或者说，是在国内国际政治力量的角逐中，文学被作为代价支付了——它并没有被当做一个相对独立的知识范畴，而仅仅是意识形态斗争敏感的反应器。”②

（江红英）

138. 如何看待“文革”期间的“样板戏”创作思潮？

“文革”期间，“四人帮”严密控制了文艺领域，极左文艺路线大行其道，文学思想的政治化和创作理论的模式化日渐突出，革命现实主义逐渐异化，“样板戏”于是被强制性地演化为“文革”时期唯一的文艺思潮。

当然这种文艺思潮不是凭空产生的，而是有其深厚的政治土壤。从延安时期以来，毛泽东就致力于实施人民文艺路线，但可惜的是他所期待的民间文艺形态并没有在“十七年”产生。“这个宣告失败的探索过程，既没有为文学艺术的多样性发展提供可能，同时在这一时代，它又被当做是与人民文

① 朱寨主编：《中国当代文学思潮史》，358 页，北京：人民文学出版社，1987。

② 孟繁华、程光炜：《中国当代文学发展史》，91 页，北京：人民文学出版社，2004。

艺相对立的'文艺黑线'遭到清算。"①所以当1964年毛泽东看到《智取威虎山》等现代京剧时,他终于找到了自己期待已久的人民文艺形态。于是《智取威虎山》、《海港》、《红灯记》、《沙家浜》、《奇袭白虎团》、芭蕾舞剧《红色娘子军》、《白毛女》、交响乐《沙家浜》等被正式冠之以"样板戏"的名称。以"革命样板戏"为代表的文艺形态,也因此成了"文革"期间唯一"合法"的文艺形态。

作为一种现代的戏曲形式,"样板戏"结束了帝王将相、才子佳人统治舞台的历史,扫除了宣扬封建忠孝节义的陈腐内容,而代之以火热的现实斗争生活,革新了音乐、舞蹈以及唱腔和表演,从而为传统的戏剧形式注入了新的质素,使古老的民族艺术充满生机和活力,开辟了京剧革命的新天地。但同时,需要注意的是,作为一种依附于政治的特殊产物,"样板戏"本身的意义结构和艺术形态,在很大程度上也表现为政治乌托邦想象与大众艺术结构之间的结合。因此,在"样板戏"的创作中,艺术生产完全被纳入政治体制之中。"'样板戏'选择的,大都是有很高知名度的文本。在朝着'样板'方向的制作过程中,一方面,删削、改动那些有可能模糊政治伦理观念的'纯粹性'的部分;另一方面,极大地利用了传统文艺样式(主要是京剧)的程式化条件,在脸谱化人物和人物关系的设计中,将观念符号化。"②在创作原则上,"样板戏"则坚持"三突出"(在所有人物中突出正面人物,在正面人物中突出英雄人物,在英雄人物中突出中心人物)的美学原则,而在这种美学原则的过滤下,生活不再是艺术创作的源泉,日常生活也不再是艺术表现的对象,生活以及人物情感的复杂性被彻底肃清。"革命路线"和"阶级斗争"充斥于"样板戏",其中的人物也都一尘不染、清心寡欲,从而造成了"样板戏"主题的政治化、类型化以及创作的模式化。但尽管如此,在利用传统的艺术形式转述革命意识形态的同时,一些民间意识在审美形态上也被顽强地保留下来。对此,陈思和曾评析道:"除了《海港》那种次劣的宣传品外,大都是来自民间的文化背景。京剧本身是民间文化中的精致艺术,它的艺术程式不可能不含有浓重的民间意味。尽管政治意识形态对这些作品一再侵犯(或可说这些戏的原始脚本,就是国家意识形态对这些作品一再侵犯的产物),但是民间意识在审美形态上依然被顽强地保存下来,并反过来制约了这些作品的创作意图。"③因此,"文革"期间"样板戏"艺术的成功不仅仅是因为政治的强制作用,其中暗藏的民间审美意识也是它成功的重要因素。

(江红英)

---

① 孟繁华、程光炜:《中国当代文学发展史》,130页,北京:人民文学出版社,2004。

② 洪子诚:《中国当代文学史》,199页,北京:北京大学出版社,1999。

③ 陈思和:《民间的浮沉:从抗战到文革文学史的一个解释》,载《上海文学》1994年第1期。

139. 简述"文革""地下文学"创作潮流。

"地下文学"是"文革"时期的一个奇特现象，与"公开文学"相对应。主要是指那些当时"不见于公开出版的报刊，但能在人群中秘密传播或者是写给自己，不准备拿出来发表的一类作品"①。这些作品以"地下"的方式流传在民间特别是青年群体中。文革时期的"地下文学"主要由两部分组成：一是地下的诗歌创作，一是"手抄本"小说。

值得注意的是，文革"地下文学"中诗歌的创作者主要分为两类：一类是在建国后历次政治运动中受摧残的作家，例如 1957 年"反右"时的"右派"作家以及在"文革"中被打翻在地的作家。他们不惧危险，偷偷写下了一些诗歌。比如曾卓的《一棵树》和牛汉的《华南虎》等，这些诗歌的共同特征是直面人生中个人和民族的苦难，表达知识分子对时代的抗争以及对人道主义情怀和真理的追求。另一类创作者大都是下放的知青。他们本来是满怀希望和理想来到农村接受贫下中农再教育的，但农村的现实以及他们的遭遇，使他们开始质疑原来的理想和乐观，于是他们开始以诗歌的形式深刻地思考人生、理想以及未来等问题。代表性人物主要有郭路生（食指）、姜世伟（芒克）以及岳重（根子）等。其中食指是"地下诗歌"影响最大的诗人，他的《相信未来》以及《这是四点零八分的北京》表达了他对时代的怀疑以及超越现实的祈祷。以芒克和根子为骨干的"白洋淀诗群"是"文革"期间地下诗歌运动影响最大的写作群体。他们的诗歌主要集中表达对青春的失望、怀疑以及人生的虚无，在写作手法上也较多地采用了象征、暗示以及奇特的比喻等方式，从而拉开了新时期现代主义创作的序幕。

"手抄本"小说是"文革"期间流传最广、读者最多的一种隐秘的文学形式。主要作品有张扬的《第二次握手》、毕汝协的《九级浪》、靳凡的《公开的情书》以及礼平的《晚霞消失的时候》等。由于"手抄本"小说不是公开出版的刊物，因此它们在当时往往被视为非法的反动作品，而它的创作以及传抄也往往带有极大的危险性。但公开的作品，未必是读者喜欢看的，而读者喜欢看的，往往又不允许被出版，于是，"手抄本"的形式便应运而生并在地下渐渐流行。

总之，文革"地下文学"是文化高压下的产物，因此在文化相对贫乏的年代，"地下写作"的意义就显得特别重要。它在政治意识形态甚嚣尘上的时代保持了弥足珍贵的私人情感和私人话语，而其中所表现出的人性感伤和青春忧郁，更是表达了对"文革"主流文学的拒斥和控诉。

（江红英）

---

① 李赣等主编：《中国当代文学史》，115 页，北京：科学出版社，2004。

140. "三个崛起"与"朦胧诗"大讨论的意义是什么?

1978年12月,随着民刊《今天》的创刊,一批年轻诗人迅速崛起。他们从自我的心灵出发,以象征、隐喻等手法,创作了一批具有新的美学特点的诗歌。由于这些诗歌意象奇特,手法新奇,因此刚一出现,就引起当时文坛的广泛关注。1980年8月,章明在《诗刊》上发表了《令人气闷的"朦胧"》一文,以文章让人难懂为由否定这些诗歌的价值,"朦胧诗"也因此而得名。与此同时,许多诗人和评论家也纷纷发表评论对朦胧诗予以肯定。谢冕发表了《在新的崛起面前》一文,从文学史的角度肯定了这些诗人的探索精神①;孙绍振发表了《新的美学原则在崛起》,认为这些朦胧诗代表的是一种新的美学原则,即"不屑于作时代精神的传声筒"、"不屑于表现自我情感世界以外的丰功伟绩"以及"回避写那些我们习惯了的人物的经历、英勇的斗争和忘我的劳动场景"②。徐敬亚则在《崛起的诗群》一文中指出朦胧诗的性质是"现代倾向"以及"现代主义文学"③。由于三者的文章中都有"崛起"一词,因此被评论界称之为"三个崛起"。这三篇"崛起"的文章,对朦胧诗的文学史意义、美学原则以及特征和内涵做了全面阐释。

而随着这些论文的发表,文艺界关于朦胧诗的讨论进入了如火如荼的阶段。支持者普遍认为,这些诗歌通过新的题材、新的表现方法和新的美学风格,推动了当代诗歌自由的艺术创作。而反对者则认为这些诗歌的思想不健康,属于诗歌的"逆流"。而在1983—1984年间"清除精神污染"事件中,"三个崛起"则被看做是有代表性的错误理论,受到了严厉批判,但庆幸的是此时的朦胧诗已经在中国当代诗坛上确立了地位,因此这种严厉的警告也很难产生预期的威慑效果。

关于"三个崛起"和"朦胧诗"的大讨论由于受当时社会政治和文化环境的制约,最终以浓厚的政治意味而告终,但这次讨论的意义却影响深远。具体表现在:通过讨论进一步扩大了朦胧诗的社会影响,促使这些没有理论储备的年轻诗人加强了创作的自觉和理论修养,从而在诗歌艺术上有了不同程度的进步;确立了朦胧诗在文学史上的地位,使朦胧诗的美学追求被广大读者所认同,从而出现了诗歌创作的高潮;另外,一些与朦胧诗距离较远的诗人如骆耕野等人也受其影响并体现在各自的创作中;最重要的是,随着朦胧诗在在文学史上地位的确立和影响的扩大,为新时期的小说和戏剧创作也注入了新质。

(江红英)

---

① 谢冕:《在新的崛起面前》,载《光明日报》1980年5月7日。

② 孙绍振:《新的美学原则的崛起》,载《诗刊》1981年第3期。

③ 徐敬亚:《崛起的诗群》,载《当代文学思潮》1983年第1期。

141. 文化寻根思潮对新时期诗歌创作有哪些影响?

1980年代中后期,在先锋小说兴盛于文坛的同时,许多作家意识到本土创作对于文化建设的意义。他们在东西方不同文化和不同文化价值观的比较中,深切感受到"文革"等现实社会政治问题的压力,遭遇到"现代化"进程和"文化冲突"所产生的令人困惑的难题。于是,在这种强大的文化后果的压力下,他们设想,"如果以'现代意识'来重新观照'传统',将寻找自我和寻找民族文化精神联系起来,这种'本原'性(事物的'根')的东西,将能为社会和民族精神的修复提供可靠的根基"①。1983年到1984年间,一些青年作家如韩少功、郑义等,围绕文学寻根交换意见,并在1984年12月在杭州召开专门的座谈会。1985年夏,他们分别在报刊上撰文,倡议和宣传文学寻根的主张,迅即在文坛上掀起了一股寻根思潮。虽然他们对"根"的理解不同,但却都主张:中国文学应建立在广泛而深厚的"文化"开掘之中,开掘这块古老土地上的"文化岩层",才能与世界文学对话。总起来讲,文化寻根主要包括三个方面的内容:一、在文学美学意义上对民族文化资料的重新认识与阐释,发掘其积极向上的文化内核;二、以现代人感受世界的方式去领略古代文化遗风,寻找激发生命能量的源泉;三、对当代社会生活中所存在的丑陋的文化因素的继续批判,如对民族文化心理的深层结构的深入挖掘。② 正是基于以上三点,文化寻根思潮作为一种文学主张,对新时期的文学创作产生了重要影响,这种影响主要表现在小说和诗歌创作上。在小说方面,阿城的"三王"系列、王安忆的《小鲍庄》以及韩少功的《爸爸爸》等寻根小说在文坛上引起强烈反响。而在诗歌方面,江河和杨炼一些古代题材的诗歌创作也表现出明显的寻根意味。

江河(1949—)的诗更多地寄寓了对历史、民族和自我价值的思考。《纪念碑》是他的代表作。诗人通过对"纪念碑"这个富有历史容量的意象,表达了自己对历史、对民族以及对自我生存价值的深沉思考。而他在1985年创作的组诗《太阳和他的反光》,取材于古代的神话故事,在宁静客观的叙述中,把神话人物和他们的行为都作为审美对象和自然的一部分,以此来探寻汉民族的审美特质。杨炼(1955—)的大型组诗《礼魂》(包括《敦煌》、《诺日朗》等)、《西藏》和《自在者说》等,都以诗的形式演绎了中国古代文化精神或哲学观念。这些充满诗的想象和哲学思辨的文字带有强烈的寻根色彩,由此可以看出寻根思潮对新时期诗歌的影响。

(江红英)

① 洪子诚:《中国当代文学史》,323页,北京:北京大学出版社,1999。

② 陈思和主编:《中国当代文学史教程》,277页,上海:复旦大学出版社,1999。

142. 怎样认识人道主义和"异化"问题的大讨论?

在中国现代文学史上,曾经发生过多次关于人性和人道主义的论争。但无论是1930年代的左翼和新月派文人之间的论争,1940年代自由主义的京派和左翼文学界之间的论争,还是1950年代关于人性问题的讨论,阶级论始终占据上风,并依靠政治优势形成话语霸权。而随着"文革"的结束和新时期的开始,人道主义又重新成为学术界所关注的焦点。从1979年到1980年,《文艺报》、《文学评论》、《文艺研究》等杂志邀请众多评论家,就如何认识人性和人道主义、如何认识文学和人性以及如何看待文学对这一现象的描写,展开了争鸣,从而引发了关于人道主义和"异化"问题的大讨论。①

这次讨论有着特殊的政治背景和文艺背景。就前者来讲,党的十一届三中全会对"文革"中长期困扰社会发展的"左"的思想,进行了全面清算,并宣称将党的工作重心由"阶级斗争"转移到"经济建设"上来,从而为重新认识人的价值和意义,提供了重要的舆论环境;就后者来讲,这一时期出现了许多揭露"反右"和"文革"中反人性现象的作品。这些作品广泛而尖锐地触及到人性和人道主义的问题,在社会上引起了强烈反响,从而促使理论界对此进行深入探讨。这次讨论虽然延续的时间长,涉及的人数多,但总起来讲可以分为两种对立的文艺观点,分别以周扬和胡乔木为代表。这次大讨论主要集中在两个问题上:一、怎样看待当前文学中对人性的描写;二、怎样认识历史上,尤其是五六十年代文学中人道主义现象和问题。

关于怎样评价文学对人性的描写,牵涉到把人看做精神主体、还是以国家作为人的存在绝对前提的问题。前者是来自19世纪的人道主义思潮,后者是建国后确立的重要准则,人性和人道主义在很长时间都是一个创作的"禁区",因此在历史的交叉口,两者的不和谐是可想而知的。

如何看待历史上的人道主义问题,则是讨论的另一个焦点。因为1980年代的这次讨论,是对此前人道主义问题的一种变异中的延伸。因此,在如何阐释马克思主义与人道主义的关系,社会主义环境下究竟是否存在"异化"等问题上,存在着相左的意见。周扬在《关于马克思主义的几个理论问题的探讨》(见1983年3月16日的《人民日报》)中,肯定了人道主义的历史功绩,认为有必要提倡马克思主义的人道主义,同时认为社会主义历史阶段存在"异化"问题。胡乔木则在《关于人道主义和异化问题》(见1984年1月27日的《人民日报》)中,反对"马克思人道主义"的提法,并且认为在社会主义时期并不存在"异化"问题。

总之,这次关于人道主义和"异化"问题的大讨论,加深了人们对人道主

---

① 关于这些争鸣分别见白烨编:《人性和人道主义学术讨论情况综述》,载《中国社会科学》1981年第1期;《两年来的人性论争》,载《飞天》1981年第9期。

义的认识和理解，并且促使作家在作品中关注人的价值、人的生命意识以及人的生存状态。

（江红英）

143. 简述西方现代主义文艺思潮的传播。

新时期文学思潮频繁更迭，西方一百多年的文学现象诸如意识流、黑色幽默等在短短几年内涌现于中国文学舞台。与此同时，人类文化学、心理学等人文科学领域的著作以及相关的结构主义、新批评等，也统统被纳入"现代派"文学的范畴，做了广泛而系统的介绍。其实，严格来讲，现代主义产生于第一次世界大战后世界经济大萧条的时期，它广泛运用各种超现实的手法，诸如象征、反讽、暗示、颠覆等手法，来表达现代社会中人的异化、荒诞感以及存在意识。因此，在长期的历史演变中，它具有了"与艺术中的实验活动相联系"的意义。而在新时期，西方现代主义文艺思潮的传播主要是通过几次重要的论争完成的。

1980 年代初，文坛上开展了以朦胧诗、意识流和现代派戏剧为发端的现代主义文艺思潮的论争。一些年轻的诗人率先汲取了西方现代派的象征主义以及意识流等手法，创作了朦胧诗，由此在文坛上引起了强烈反响。1984 年第 4 期的《文艺报》发表了《一场意义重大的文艺论争——关于〈崛起的诗群〉批评综述》，这些论争的焦点，其实是如何对待西方现代派的问题。

1981 年高行健发表了《现代小说技巧初探》，由此引发了新的论争。1982 年 8 月 1 日，《上海文学》第 8 期在"关于当代文学创作问题的通信"专栏中，发表了作家冯骥才、李陀和刘心武等人围绕《现代小说技巧初探》一书的通信，引发了《文艺报》、《人民文学》以及《当代文学思潮》等关于"现代派"问题的热烈争论。虽然这次讨论并没有马上引来中国作家"现代派"文学创作的热潮，但却使作家自觉或不自觉地分成"传统文学"与"现代派文学"两个、甚至更多的营垒，由此加剧了不同文学理想和文学观念的冲突和交锋。

如果说 1980 年代初，文坛关于现代主义的论争主要是关于朦胧诗、意识流和戏剧等艺术形式以及现代主义文艺的政治意识形态方面的探索和争议的话，那么 1980 年代中期，随着一些具有现代意识的小说如《无主题变奏》等的出现，中国作家对现代主义文艺思潮的借鉴就不只局限在形式和技巧方面，而是注重现代主义意识和观念的传达，尤其是体现了现代的人的价值观念、道德观念和伦理观念等与传统的对立和差异，由此引发了"伪现代派"的论争。同时，随着现代派小说、诗歌和戏剧的创作热潮的出现，现代文艺理论热也随之出现。因为现代主义思潮本身具有复杂性，所以中国文坛借鉴和吸收这种思潮也体现出了极大的选择性，反映在文学创作上便形成了中国式的现代主义。

总之，通过以上讨论，人们了解了西方现代主义文学创作和理论，从而

使中国创作界和理论界逐渐熟悉了现代主义的基本价值理念和艺术精神，扩大了现代主义思潮对中国艺术创作的影响，为打破革命现实主义一统天下的局面和多元化时代的出现奠定了基础，也为文学艺术中现代主义作品的创作找到了理论根据。

（江红英）

144. 为什么1985年和1986年被文学界称之为“方法年”、“观念年”？

1980年代中期，中国出现了文艺方法热潮，这股规模空前的方法热呈现出两个基本流向：一个是以系统论的引入为标志的科学主义流向，一个是以主体意识的强化为标志的人本主义倾向。而随着文艺方法的大量更新和文学观念“向内转”的改变，1985年和1986年也被文学界称之为“方法年”、“观念年”。

1985年，科学技术的飞速发展和西方学术思想的涌入，使人们普遍感觉到以往文学研究界的视野太过单一。而借鉴乃至吸收文学之外的其他领域，尤其是自然科学领域的方法研究文学，不仅有利于打破文学研究的封闭性，而且能促进文学研究的深化。于是，民俗学、心理学、文化学、人类学、民族学、语言学、发生学、经济学，甚至数学和物理学等方法也被运用到文学研究领域，并取得了令人瞩目的效果。① 其中，一批善于吸收新方法的批评家，更是大胆引进了系统论、信息论以及控制论等现代科学研究成果，以现代化科学的综合化和构造性，打破了文学研究中传统思维的套路，激活了文学研究者的理论思维能力，从而建立起多维立体的综合开放的批评方法，由此引起了理论界一系列观念和范畴的连锁反应。因此，1985年被文学界称为“方法年”。

同时，随着80年代初文学界人道思潮的出现，文学研究领域中的主体意识也开始觉醒并不断得到强化。以往文学理论和文学批评立足的哲学基础，是物质本体论和认识反映论，认识主体在创作和批评中的巨大作用没有得到充分的研究和肯定。在此基础上产生的文学理论只强调认识主体对客观对象的认识和理解，忽视甚至放弃了主体丰富的精神世界和复杂的内心冲突的探讨。随着新时期出现的人性自觉，人的主体精神世界得到了广泛开掘，一批文学研究者开始以自己的独特方式切入文学研究，从而充分显示出研究者本人的主体创造性。1985年底和1986年初，刘再复在《文学评论》上发表了《论文学的主体性》一文，提出要构筑一个以人为思维中心的文学理论和文学史研究系统。后来鲁枢元在1986年10月18日的《文艺报》上发表了《论新时期文学的“向内转”》一文，着力论述了新时期文学注重文学创

① 方维保：《当代文学思潮史论》，157页，武汉：长江文艺出版社，2004。

作的主体作用，自觉表现人的内心世界，自由开拓“内宇宙”的重要发展趋势。因此对批评主体意识的强调，激发了研究者们的理论自觉和建立新的批评模式的热情，促使他们在自己的实践中追求别人不可重复的精神个性，从而推动了文学研究方法的多样化发展。

总之，1985 年的“方法热”和 1986 年对“文学主体性”的强调对文学理论和文学批评具有深远的影响。新方法的意义决不局限于研究工具和研究手段的变化，而是由方法的突变所引起概念与范畴的拓展，从而带动概念的更新，最后达到对文学研究的深层把握。所以，在某种意义上说，“方法热”使新时期的文学批评和文学理论开始摆脱了过去革命现实主义理论话语的束缚，而开始建立一种新的话语表述方式。也正因为如此，1985 年和 1986 年才被文学界称之为“方法年”、“观念年”。

（江红英）

145. 1980 年代后期关于文学主体性的讨论有何意义？

作为人性和人道主义论争的延续，刘再复于 1985 年 7 月 8 日在《文汇报》上发表了《文学研究应以人为思维中心》一文。后来，1985 年第 6 期和 1986 年第 1 期的《文学评论》又连载了刘再复《论文学的主体性》一文，进一步系统地阐述了他在《文汇报》上提出的基本观点，即构筑一个以人为思维中心的文学理论和文学史研究的系统，也就是“文学主体性”理论。其中他提到，文学艺术强调以人为中心，就是要强调人的主体性。人的主体性包括实践主体和精神主体。文艺强调主体性，一是把实践的人看做是历史运动的中心，把人看做目的；一是高度重视人的精神主体的能动性、自主性和创造性。文学的主体包括三个部分，即创作主体、对象主体和接受主体。创作主体性的实现是作家超越了低层次的人的需要而升华到“自我实现”的精神境界；对象主体性的实现是要求作家把笔下的人物当做独立的个体，而不是任人摆布的玩物和偶像；接受主体性的实现是指人在接受过程中发挥审美创造的能动性，在审美静观中实现人的自由自觉的本质，使不自由、不自觉和不全面的人复归为自由的、自觉的和全面的人。而评论家作为艺术接受者的高级部分，他的主体性的实现必须包括三级超越：超越现实意识，升华到审美境界；超越作家意识，以独特的审美理想进行审美再创造；超越自身的固有意识而实现批评主体结构的变革，实现自身的再创造。①

刘再复论文的发表，立即引起了文艺界的反响。1985 年 9 月 30 日的《文汇报》刊登了上海师大 8 位教师关于《文学研究应该以人为思维中心》的讨论摘要，对刘再复的观点给予肯定；1986 年 2 月 18 日和 3 月 1 日，中国社会科学院文学研究所文艺理论室就文学主体性问题组织座谈，并在 1986 年

① 方维保：《当代文学思潮史论》，162～163 页，武汉：长江文艺出版社，2004。

第3期的《文学评论》上发表10位先生的发言，既肯定刘再复文章的意义又指出了其中的理论失误。与此相对立，1986年陈涌在《红旗》第8期上发表《文艺学方法论问题》一文，对刘文进行了否定；敏泽先后在1986年6月12日的《文艺报》以及1986年10月11日的《文论报》上分别撰文，对刘文进行了猛烈抨击。此后，支持与反对的意见此起彼伏，直到随着反对精神领域里的“自由化倾向”的社会思潮的兴起，刘文逐渐成为自由化的代表作而遭到越来越猛烈的抨击。

虽然最后这场关于文学主体性的讨论以政治的干预而告终，但它对文学理论和文学批评的意义是显而易见的。首先，它提供了一个观察文学的崭新视角，从而使文学评论从机械的社会政治学中解脱出来，开始从人的本体的角度来理解文学。其次，这次讨论产生于新时期第一个十年，通过讨论不仅扩大了文学主体性的影响，而且为重建文学史提供了一个新的框架。最后，通过这次讨论，新时期的文学批评和文学理论开始摆脱了过去革命现实主义理论话语的束缚，而开始建立起一种新的话语方式。理论界不再单纯地运用革命话语来描述文学和文艺，而是更多地运用美学的话语来总结艺术的规律。也许正是从主体性的讨论开始，新时期文学理论才形成了自己的话语体系。

（江红英）

146. 简述1990年代人文精神讨论的背景与意义。

1990年代发生于中国的人文精神大讨论，是中国知识分子操起自己独有的话语权力介入生活的一种努力。这场讨论发端于上海学术界，继而波及到整个知识界，被公认为1990年代中国最热门的思想话题。

1990年代中国人文精神大讨论的原因是多方面的，一是在市场经济的冲击下，社会世俗化，责任感萎缩；二是1990年代以来知识界、学术界格外沉闷，人文科学研究不景气；三是文学失血走向平庸，现实关怀和终极关怀意识丧失。这些问题引起了一些人文知识者的忧虑，他们深感社会所应具有的高尚的人文精神失落了。于是，一场呼唤人文精神的大讨论也开始在知识界酝酿起来。在这种背景下，王晓明等率先在《上海文学》1993年第6期上发表了题为《旷野上的废墟——文学和人文精神的危机》一文，将批判的矛头指向王朔和张艺谋，由两人的走红联想到文艺界人文精神的失落，从此“人文精神”成为席卷全国的重要话题。

人文精神大讨论主要围绕两个焦点问题展开：一是如何看待当前的人文精神状况以及如何评价市场经济大潮中文艺的“俗化”现象；一是重建人文精神的可能性以及人文知识分子对价值重构的作用。对于这两个问题，有两种截然对立的观点。人文精神的悲观者认为，当下情境中的人文精神的失落是不容否认的现实，而一些“媚俗”和“自娱”的文艺，就是人文精神危

机的形象表征。而一些乐观者则认为，新的时代其实为新的人文精神的形成提供了良好契机，而这种新的人文精神就是“人对自身的关注和关怀”，是尊重个人自由，个体可以利用一切条件，特别是凭借市场经济所提供的机遇，充分实现自己的信仰。因此，虽然许多学者的观点不尽相同，但以人为本、对人的关注以及对社会承担责任等这些观念是相同的。这次人文精神大讨论，是当代一批知识分子在新的历史条件下表现出来的一种忧国忧民和以天下为己任的责任情怀，尽管其中一些具体观点仍可再商榷，但这种情怀总是难能可贵的，它本身就是一种人文精神。

同时，这次人文精神大讨论也具有很重要的理论价值和现实意义。在当下中国，人文知识分子产生自我分裂和价值困惑是不争的事实，因此提示人文知识分子看清自身的境遇，调整生存姿态，建构理想的自我是有益的。而人文知识分子对人文精神话语权力的恪守和张扬，也体现出对自我价值最大化的需要，因此倡导和弘扬人文精神的人文知识分子对消费主义和功利主义的批判，以及对艺术生产的世俗化以及审美趣味庸俗化的批评诚然有过激之处，但这种批判无疑是有意义的。我们既要看到市场经济中的世俗化对文化专制主义的解构作用，也应该看到如果任由世俗化发展，将会造成整个社会物欲泛滥，从而使整个民族的人文精神萎靡不振，丧失创新能力。而一个健全的社会也应具有作为制衡世俗化极端发展的重要机制和批判反思的维度。①

（江红英）

147. 如何评价“现实主义冲击波”？

1990年代中期，随着改革在政治和经济领域中不同程度的开展，中国作家对改革的书写也更加自觉和深入。1996年，河北“三驾马车”——谈歌、何申、关仁山——的出现，更是把现实主义小说创作引入一个崭新的阶段，评论界把这种现实主义创作的重新崛起命名为“现实主义冲击波”。在这些小说中，作家以生活亲历者的身份观照生活，以时代的主流话语倾吐对生活的思虑和感悟，把沉重的忧患意识和强烈的人文精神融入叙事文本和思维模式，用文学的形式与大众接轨，分享艰难，给人们带来希望，给文坛带来亮色。主要作品有关仁山的《九月还乡》、何申的《年前年后》、谈歌的《大厂》、刘醒龙的《分享艰难》等。

在“现实主义冲击波”中，创作者对1990年代中期的当下生活景观进行了及时而敏锐的捕捉，并怀着强烈的使命感和参与社会的热情进行大胆的揭示。由此，“冲击波”小说因其对社会全方位的独特观照而具备了更加切近时代的现实感。企业改制、工人下岗、贪污腐败、卖淫嫖娼和转型时期的

① 李赣等主编：《中国当代文学史》，255～256页，北京：科学出版社，2003。

价值困惑、道德失落等严峻的社会冲突、社会问题均在其中有所表现。如周梅森的《中国制造》中提出的反腐倡廉、改革行政机构的警示对社会改革具有深远意义。小说塑造了一系列典型的人物形象，尤其对世纪末中国社会基层官员的刻画别具新意。在人物塑造过程中，作家很少对笔下的主人公进行道德和情感的评判，而是代之以一种"中性状态"去呈现，是非曲直内含于小说故事之中，其中作家对丑恶现实的揭示、对美好人性的挖掘以及对社会正气的弘扬，彰显出强烈的责任感和忧患意识。

总之，"现实主义冲击波"说到底是对生活现实和社会现实的冲击。而之所以产生这样的冲击，归根到底是由于社会本身处于转型期的失衡。也正因为如此，这些新现实主义的作家对于社会重大问题的关注和表现，才又一次引起了整个社会对于文学的关注和接纳，从而使文学在经过一段较长时间的被社会冷落与疏远之后，又出现了新一轮的轰动。与"新写实小说"相比，虽然他们的创作仍有着对于人的生存本质的勘探以及对于个体生存困境表现的特色，但他们小说的当下性特征和情感性特征显然得到了强化，艺术表现上也形成了独特的风格，从而为 1990 年代文学的发展提供了某种新的可能性。

当然，这些小说的局限性也非常明显。一是它在审视现实时价值立场的困惑和缺失。不少小说确实具有明确的平民意识，但它在要求一些基层干部分享艰难的同时，对他们的欺上瞒下的"政治智慧"甚至劣行采取宽容、理解甚至欣赏的叙述立场；二是部分"冲击波"小说存在着对知识分子话语的偏执化解构，具有明显的"反智"倾向。因此，"冲击波"小说价值选择的游移决定了其价值诉求的自我解构，从而也使其调和"社群"矛盾的浪漫理想显得颇为无力，也许，这正反映了我们时代普遍的价值困惑。

（江红英）

148. 怎样认识市场经济与新时期文学思潮的关系？

随着改革开放在中国的开展，市场经济开始取代政治介入文学领域，不仅影响着作家的创作心态，而且影响着大众的文化消费和精神需求。因此市场经济与新时期文学思潮的关系非常紧密。

1980 年代中后期，随着改革进程的推进，政治意识形态在社会中的地位和国家对文化活动的控制相对削弱，金钱在社会中的重要性迅速加强，由此加速了社会分层的趋势，人们的生活方式和文化需求也呈现多样化趋势。同时，由于商业化进程的加快，市民阶层的读者迅速扩大，因此表现世俗生活的作品也更容易获得市场，于是，关注平凡人生的"新写实"小说迅速窜红。

尤其 1990 年代，随着市场经济体制完全取代计划经济体制，市场经济获得了全面展开并获得了体制上的合法性。因此，1990 年代对于 1980 年代的

异质性大于继承性。而随着社会体制的成功转型，文学的使命、功能以及方式受到了市场经济体制的强烈冲击，这种影响表现在创作主体方面是先锋启蒙价值立场遭到现实的商品拜物教的猛烈冲击，知识分子由中心滑向边缘；表现在创作方面则是文学雅俗界限的模糊，文学娱乐功能的突现，通俗文学的蓬勃发展以及借助影视传媒发展起来的大众文学的兴盛。王朔现象、金庸武侠小说热以及通俗纪实文学热等都反映出这个时期文学创作的转型特征。由此引发了文坛上的"人文精神大讨论"、"后现代主义的讨论"、"通俗文学热"以及"断裂事件"等。其中影响最为深远的当属1993—1995年间的"人文精神大讨论"。一些人文学者由对文学现状的担忧提出一些切实的问题，由此引起争论。这次讨论主要围绕知识分子的精神价值和社会功能展开。其中，什么是"人文精神"、90年代的社会现实以及如何看待消费性文化现象等是最主要的话题。尽管最后这次讨论并没有形成共识，但市场体制所带来的文化差异和文化冲突却显现出来。

与此同时，随着大众文化的迅速兴起，1990年代文学的主要冲突，不再是在文学与政治之间倡导文学的独立性，而是转移到文学创作与商业操作之间的冲突。在这种情形下，"私人化写作"可以说是以消费市场为导向的一次成功的文学操作。由于1980年代用以整合社会的意识形态的解体和商业社会的物质存在的凸显，使得个人经验在文学中具有了新的特别的含义。因此，"私人化写作"既意味着脱离80年代集体性的政治化思想的姿态，也意味着，在市场经济大潮下，个人经验成了作家据以描述现实的主要参照。于是，陈染和林白等作家的自传体小说迅速占领市场，并拥有众多的读者。

当然，尽管市场经济与新时期文学思潮的关系紧密，但在市场经济大潮的冲击下，1990年代的文学潮流也出现了不同程度的淡化趋势，而不再像80年代那样以思潮的方式推动文学的前进。在一个逐渐失去单一"主题"的社会，人们对文学的基本想象和要求已发生了根本变化。因此，虽然在"新写实"小说之后，文学界又出现过"新历史小说"、"新状态小说"、"新体验小说"以及"现实主义冲击波"等，但由于这些概念的理论创构与具体创作之间的差异，作家对思潮的形成和推动已失去了以往的热情，因而这些概念在某种程度上并没有得到广泛的认可。

（江红英）

149. 后现代文艺思潮对世纪之交的文学产生了哪些重要影响？

后现代主义是二战后在西方兴起的一股哲学思潮，在1990年代成为我国文坛的一个热门话题。1994年，第一届"后现代主义与中国当代文学国际学术研讨会"在北京大学召开，从而使后现代主义成为当时文坛的焦点话题。后现代主义的涵义复杂，因此无法给其一个精准的定义。但作为西方

现代主义思潮衰落后兴起的一种文艺思潮，后现代主义在很多方面与现代主义既有相对的连续性，又有绝对的断裂性，这主要体现在先锋派的激进实验、智力反叛以及通俗文学的实验。同时，后现代主义又可以是一种世界观，一种与当今后工业和消费社会的启蒙尝试相对立的哲学观念，一种叙事风格和话语，以及一种第三世界用以反对文化殖民主义和语言霸权的文化策略等。因此，后现代主义文艺思潮深深影响了文艺的创作观念和作品的思想价值观念，它对世纪之交文学的重要影响主要表现在理论研究和文学创作两个方面。

就理论研究来讲，文艺理论者首先用后现代主义理论来阐释1990年代的文化语境，认为中国大众文化的兴起夺取了文化市场，而精英文艺的空间却日益狭窄，文化发展的不平衡，导致了后现代主义的产生。有的论者则把后现代主义当做一种前卫的文化运动，由此对先锋文学进行分析，指出先锋文学对人和历史的反思带有"后现代"的特征。其实，后现代主义最重要的一个特征就是对"宏大叙事"或"元叙事"的怀疑，以非中心、碎片化的形式表现出多元价值取向，而大众文化则是后现代艺术的重要表现形式之一。因此，后现代文艺思潮与1990年代所谓的传统人文精神的衰落以及断裂有关，1990年代提出的告别革命、重建人文精神等，在一定程度上也反映出后现代文艺思潮背景下要求回归人文关怀和重新探索和确立人的价值和尊严的要求。①

后现代文艺思潮对文学创作的影响是显而易见的。在一些先锋诗人和先锋小说家的创作以及新写实小说和新历史小说中，作品的审丑倾向在一定程度上存在着后现代主义的痕迹。具体表现在：在一些"新生代"和"晚生代"的诗歌和小说创作中，他们不再像现代主义者那样追求文本游戏，而是彻底放弃了启蒙的责任和理想主义信念，迷恋于物质主义的欲望表达。这些作品通过对深度的消解对创作进行非崇高化处理，通过对欲望的呈现解构着人存在的本质，通过对非诗意生活的追求拒绝对琐碎的现实进行粉饰，以及通过对死亡的迷恋昭示着命运的无常等。

总之，后现代主义文艺思潮对世纪之交的文艺理论研究和文学创作产生了深刻影响，但可惜的是文坛并未取得后现代主义一统的局面。

（江红英）

150. 如何评价网络文学的兴起？

随着国际互联网的迅速发展和在中国的日渐普及，网络文学悄然而生，并且形成了对传统文学的挑战。

广义的网络文学可以分为三种类型：一种是印刷类作品的网化，即已经

① 吴秀明主编：《当代中国文学五十年》，146页，杭州：浙江文艺出版社，2004。

存在的文学作品经由电子扫描或人工输入等方式进入互联网络；一种是利用多媒体电脑技术和因特网交互作用而生成的文学作品；一种是直接发表在网上的各类文学作品，包括那些经过编辑，登载在各类网络文学刊物上的作品、个人主页以及在BBS上不经编辑而随意发表的文学作品和在公共聊天室里具有文学性质的对话。人们通常意义上所指的网络文学就是最后一种类型的网络文学，而几乎所有的文学网站也都是以这类作品为主。①

中文网络文学最早出现在海外华人创立的网络文学刊物中。1991年王笑天创办了海外中文诗歌通讯网。1994年方舟子等人创办了第一份中文网络文学刊物《新语丝》。1995年诗阳等人创办了中文网络诗刊《橄榄树》。1995年底，网络女性文学刊物《花招》创刊。发展到1998年以后，网络文学开始引起了人们的普遍关注，国内的文学网站纷纷创立并逐渐活跃起来。数目浩繁的文学网站为网络写手们提供了便利的写作空间，于是蔡智恒、李寻欢、宁财神、邢育森、安妮宝贝等一大批网络作家涌现出来。尤其是网络小说《第一次亲密接触》的出现，更是让有别于传统文学的网络文学形态受到社会的广泛关注。

在网络文学中，最具代表性的是网络小说，因为它是网络文学中最常见也最能展示作家艺术才华的体裁。而作为一种特殊的文学形式，网络小说也显示出与传统小说不同的特质。

首先，作者隐匿。这是由网络的特性所决定的。网络是个虚拟的场所，因此作者基本都使用网名，同时一个作者的作品经常被别人转载和删改，最终根本无法辨认最初的作者。其次，发表自由。网络具有平等性和自由度，因此，网络小说无需编审就能自由发表，这大大刺激了人们的写作欲望。再次，文本开放。网络小说具有很大的互动性和开放性，多人联合创作的接力小说就鲜明地体现出网络文本的开放性。最后，语言随意。网络小说的语言充分利用了键盘符号，既随意简约又别具特色。例如MM或美眉表示女孩，而GG或格格表示男孩，5555表示“呜呜呜呜”等，这些速记符号，追求语言与实在的重合，从而使网络语言带有相声或象形的意味。

总之，因为网络文学所具有的开放性、自由度和新奇性，网络文学的兴起对传统文学形成了强烈的冲击，越来越多的人开始接触网络，随意创作自己心中的文学，从而丰富了文学的表意形式和人们的精神生活。与此同时，作为一种新生的文学样式，网络文学的粗糙和不成熟也是显而易见的。网络文学中各种文字竞相铺陈，良莠不齐。但我们相信，随着网络作者的进一步成熟和网络规则的日趋完善，网络小说一定会有一个美好的前程。

（江红英）

① 李赣等主编：《中国当代文学史》，286页，北京：科学出版社，2003。

文学流派

Wen xue liu pai

Wen xue liu pai

Wen xue liu pai

Wen xue liu pai

151. 南社的文学创作倾向是什么?

南社是清末民初产生过重要影响的一个文学社团,也是一个有浓重政治意识和文化色彩的知识群落,一度还是一个规模庞大、深具社会号召力的革命性团体。虽然南社的构成与发展都有复杂变异的一面,但作为一个文学社团其创作倾向还是相对明晰的。特别是在1909年南社正式成立到五四新文学革命之初的十年间,以南社元老和中坚人物柳亚子(1886—1959)、陈去病(1874—1933)、高旭(1877—1925)、马君武(1881—1940)等人为代表的南社诗人在创作上独标高格,虽出现过激情渐趋消退的思想危机,却仍然显示了一度引领时代精神与文化风骚的南社最具个性的一面。

南社长于诗歌创作,其诗情特质首先体现着反抗异族统治、追求民族复兴的倾向。在近代文学视野中,南社是具有鲜明反清倾向的革命派文学。南社中的不少诗人既是文学家又是参与革命的活动家和实践者,高扬民族主义意识、彰显革命精神成为南社创作的一个基调。柳亚子作长诗为"苏报案"鸣不平之气,高旭题写诗词为孙中山助威呐喊,陈去病在诗文中反复抒写救亡感念与民族浩气,这些正是南社文学的思想本色。南社命名的本意便有南向而立、反对北庭(清廷)的内涵。在追求民族主义目标的基础上,南社创作还表达了某种近代启蒙主义的题旨,这也正是其进步与革命倾向的更深层的体现。南社成员中虽有"反清复明"式的拘囿,但更多民主革命的自觉。柳亚子便以"亚洲的卢梭"自我明志,在诗文中不遗余力地表达反专制、争自由的民主主义意旨。马君武更是在诗作中融会爱国之思、西学新知和科学理性,成为后来的五四启蒙主题的先声。由于包蕴着上述富有革命理想与激情的诗歌内质,南社创作在诗境上追求壮怀激烈的色调,意象豪迈、慷慨激昂,即使抒发悲凉之意也要表现沉郁顿挫的一腔正气、苍劲豪放的壮士情怀。由此,南社诗人在晚清诗坛上表现出与名重一时的"同光体"不同的美学境界,更多应和了诗界革命的呼声,更多传承了庄子的汪洋恣肆、屈原的瑰丽顿挫、龚自珍的激昂宏阔,加上南社自身所具有的现实感兴、时代激情与史诗意趣,使之创辟出兼具历史感与浪漫精神的高迈诗境。虽然南社在五四前后其文化意识上有受制于狭隘的民族主义观念的局限,虽然南社成员中也发生了政治意识退却、革新意志消沉的偏向,但总体而言,南社创作所体现出的政治激情、道德理想、雄浑诗境与英雄气度已经成为新旧更替之际文学史演进的一曲浩荡长歌。

(叶诚生)

152. 何谓"谴责小说"?

在清末小说的繁荣发展中,谴责小说占据了一个重要位置。小说界革

命拓展了小说叙事的新境界，也催生出了晚清一批社会意识与现实感空前凸显的小说家。1903 年间开始兴起的谴责小说正是继政治小说之后紧密关切时代与社会的一大小说创作潮流。这派小说以李伯元（1867—1906）的《官场现形记》（1903）为起始，主要代表人物和作品还包括吴沃尧（1866—1910）《二十年目睹之怪现状》、刘鹗（1857—1909）《老残游记》、曾朴（1872—1935）《孽海花》。

谴责小说首先是晚清时势所催逼出的一股创作风潮。维新之前此起彼伏的外患内乱、变法之后仍在反复持续的屡败于列强的惨痛现实，一再激起有识之士起而论政，借由小说掊击时局、揭发社会弊端，启民智、思改革，呼唤强国富民之道。由于是晚清一再发生且激化的社会矛盾与民族危局的直接产物，谴责小说表现出意在暴露、重在批判的倾向。与此前的政治小说相比，谴责小说中少有乐观信念与慷慨激情，而多见愤激之词与无情鞭挞。《官场现形记》中形形色色的官场丑态与腐烂现实，《二十年目睹之怪现状》中对时政颓废、伦理失范、是非颠倒的晚清社会所作的全景图式的描绘，《老残游记》对末世世相的揭示和对所谓“清官”同样残民误国的入木三分的掊击等，都可见出谴责小说强烈的现实感与批判性。在谴责小说中，支撑这种批判叙事的思想资源则大致仍在传统文化与伦理意识范畴内。吴沃尧对笔下的“怪现状”基本是在既有的伦理规范层面展开分析与批判的，少有更加明晰的社会意识与政治理想的表达；即使刘鹗这样一位通中西之学、有经世方略的思想者和实践家，在小说中也更多依靠儒学的朴素民本思想与一腔救世情怀表达悲悯与愤激。

虽然谴责小说在批判内涵上尚未进一步拓展出更富历史价值的思想天地，但在小说艺术上却时有新意。《二十年目睹之怪现状》便较早尝试了小说叙述的第一人称视角，并在叙事结构的局部突破了前后相继的因果顺序模式；《老残游记》不仅在充分写实的同时又饱含感情，而且体现出某些西方小说的形式技法，如心理刻画的成功尝试、小说叙事由情节到人物塑造的转移等；《孽海花》更有“历史小说”的追求，格局更阔大，人物尤其是知识者形象更鲜活，结构语言也更圆润。总体而言，谴责小说是晚清新小说潮流的重要代表，其匡世情怀、世情讽刺、悲悯精神都在随后的五四文学中得到回应，是中国文学现代转型中的重要一环。

（叶诚生）

153. 概述鸳鸯蝴蝶派的形成与演变。

鸳鸯蝴蝶派是对清末民初特别是辛亥以后逐渐兴起且产生了长久影响的一个小说群落的指称。虽然有人将鸳鸯蝴蝶派的外延扩至言情小说、社会小说、历史小说以及武侠、侦探小说等多个小说门类，但在文学史的通常意义上，这一派小说主要是指当时的言情小说。

鸳鸯蝴蝶派的形成有文学内外的多重原因。从清末民初的历史情境来看，晚清王朝的迅速倾覆与民国社会的初步形成带来伦理规范秩序的动摇与弱化；城市生活的日益丰富也给文人写作提供了新的感受资源与言说空间。其中报刊业的发展与文学传播过程中市场因素的逐渐凸现更给小说的世俗化培植了直接的土壤。鸳鸯蝴蝶派的代表作家如包天笑（1876—1973）、周瘦鹃（1895—1968）、徐枕亚（1889—1937）等无不身兼报刊编者与通俗作家之二职，可谓耳闻社会变动与演进之际的时代先声、目睹现实秩序与日常人生的新旧更迭，品味着新型平民社会的悲欢、实践着初来乍显的城市文明新信条。从文学自身发展角度看，晚清政治小说与谴责小说所代表的新小说潮流至民国前后已是强弩之末，无论政治热情还是社会意识都自高端跌落，小说文体也到了一个物极必反的自我调适关口。这种回避崇高义理、亲近世俗人生的趣味至辛亥以后更是风行文坛。鸳鸯蝴蝶派此时便生发出了娱乐消闲的游戏、消遣文学观。就言情本身而言，鸳鸯蝴蝶派也走出了晚清言情叙事依附新民学说与民族复兴理想的境界，虽偶或也要附会现实甚或标示政治，但本质上已脱胎换骨，专事两性情感纠缠，抒写或哀艳凄美或化解千愁的俗世人生百味。包天笑《冥鸿》借助书信语体抒发的旷世哀情，周瘦鹃发表在《礼拜六》杂志上的百余篇小说塑造出的"红泪暗泣"般的缠绵悱恻之境，尤其是徐枕亚的《玉梨魂》以及吴双热、李定夷等人相继推出的言情故事，都强化了民初这一路通俗创作的言情本色和消闲趣味。如果说包天笑是鸳鸯蝴蝶派公认的最早领军人物，那么紧随其后的周瘦鹃则以新秀姿态将其"哀情惨情"演绎得更加温软细腻，故事与都市环境与洋场文化的关联也更加紧密。而鸳鸯蝴蝶派小说言情叙事的某种极致则是以徐枕亚、李定夷等所代表的更加哀婉凄艳的愁怨恨史，也产生了更为广泛的阅读影响。从语体风格与小说格调上看，鸳鸯蝴蝶派也有一种渐趋华丽繁复、讲求文词形式美艳铺张的发展路径。徐枕亚式的骈体小说使鸳鸯蝴蝶派的言情叙事在情调和形式上都几乎达致顶点。此后鸳鸯蝴蝶派虽仍长久存在，但精神境界与艺术格局也就基本止于上述俗世人情与通俗意趣之间了。

（叶诚生）

154. 鸳鸯蝴蝶派小说的产生与现代报刊有何关系?

鸳鸯蝴蝶派小说作为清末民初深具影响的小说流派，其发生发展都与中国现代报刊业的繁荣直接相关。晚清新小说在相当程度上是由报刊出版业的带动催生下兴起的，作为专事言情、面向大众的鸳鸯蝴蝶派自然与现代报刊结下了不解之缘。

鸳鸯蝴蝶派作为一个特殊的文类，其发生自然有社会历史语境、文化艺术观念和文学审美趣味等诸多原因，而其中起到决定性促进作用的当属报刊业的繁荣。鸳鸯蝴蝶派形成的时代已经是中国报业从起步到长足发展的

历史时期，据不完全统计，从民初到五四新文化运动的15年间，文学类刊物即以较之晚清时期十几倍的速度获得空前增长，仅小说类报刊就有30种左右。其中的《小说大观》、《小说新报》、《小说画报》、《小说时报》、《小说丛报》等即直接出自言情小说家之手，这些作家的创作与手中的报刊互相催生，使鸳鸯蝴蝶派小说的兴起获得了稳定的表达空间。即使是那些不以言情小说为主的小说刊物甚至不少一般性的报刊，也常常是鸳鸯蝴蝶派作品发表的园地。这正体现出现代报刊影响言情叙事发展的又一特点，即在提供颇具规模的言说空间的同时，报刊自身的市场化原则与受众需求也在促使它寻求为大众所喜闻乐见的通俗文学。鸳鸯蝴蝶派刻意言情、注重消遣的文学倾向可谓应运而生，也正合乎报刊对发行市场与传播效应的追求。除前述小说报刊之外，更多的文学或非文学类报刊也都纷纷加入借由小说尤其是通俗言情小说寻求立身发展的行列，如《小说月报》、《游戏杂志》、《礼拜六》、《上海滩》、《消闲钟》、《小说海》等，事实上这些报刊也的确催生了更多鸳鸯蝴蝶派小说的大量出现，逐渐形成一个具有压倒性影响的文学创作潮流。鸳鸯蝴蝶派的代表人物如包天笑、周瘦鹃、徐枕亚、李定夷等几乎都是自创办小说刊物开始产生文学影响，其小说创作显然与其报刊事业紧密相连。另外，报刊业与小说创作之间的这种紧密联系还影响到言情叙事产生之初的写作方式、结构体例、语言风格、题材范围、思想情调和艺术格局。可以说，作为一个风格明显的小说群落，其市场意识、专业气息、两性视野、感性语体、才子情怀、佳人心绪等等流派特征的形成与巩固在相当程度上正得之于现代报刊发展的影响与需要。

（叶诚生）

155. 学衡派呈现出怎样的文化姿态？

在既有的文学史叙事中，“学衡派”的名字往往是与文化守成主义联系在一起的。实际上，全面考察学衡派的文化理念，其传统怀抱与现代经验是缠绕在一起的。学衡派以1922年1月创刊的《学衡》杂志得名，成为五四新文化运动展开之后与新思潮论争的一大代表。

学衡派虽然在五四之后激烈地与新文化运动相对峙，但其文化立场实际上包含两个指向：一方面，学衡派在五四新潮渐有回落之际自觉反顾中国传统文化的精神价值，有意识地对五四激进的反传统主义进行反拨；同时，学衡派也在理论视野和资源上关联着西学新知，特别是美国思想家白壁德的新人文主义理论成为学衡派重要的思想依据。学衡派的代表人物吴宓（1894—1978）、梅光迪（1890—1945）、胡先骕（1893—1968）都曾留学美国，其知识结构与学术背景已不同于林纾一代仅以传统眼光否定新文化与新文学的情形，从学衡派提出的“昌明国粹、融化新知”这一宗旨中不难看出其试图纠“五四”之偏与会通中西的文化题旨。由此，我们一方面可以看到在文

言与白话的紧张对立中，学衡派确实坚持维护文言的正宗地位，反对"言文合一"，竭力维护被激进的新文化运动所否定的旧的正统文化秩序；另一方面，也不难发现在学衡派守护传统、反对进化论模式的文化变革背后，确有新的思想内涵。不同于新潮人物的历史进化与启蒙、革命信仰，学衡派秉承新人文主义的人性标准与道德法则，了解现代价值在西方已经遭遇到的新的分化，所以在处理传统文化与学术时，他们着意强调传统道德与文言文学传统在文化积累和伦理重构中的积极作用，既能发扬光大民族优良传统，也要沟通西学新知。在对待五四新文学革命的"古今"文学关系时，学衡派拒绝以简单的"新旧"二元对立判断高下，力图从学理上回应文学发展中的"传统—现代"问题。

可以说，学衡派以伦理主义的文学观反对新文学革命的历史功利的文学功能论，以累积、连续的文学演化观反对主流文学的历史进化论，以对永恒精神价值的追求对抗启蒙文学面向社会现实的文学理想，以稳健守成与融合转换的文化态度反对五四激进的文化观念。学衡派自然在新潮涌动的新文学演进中难脱保守之讥，但在历史单向突进的语境中，其中正平和的立场的确提供了不同的文化与文学建设的思路，也颇为中肯地触及了主流派的偏至之处，不应与真正的复古派混为一谈。

（叶诚生）

156. 何谓甲寅派？

甲寅派以《甲寅》杂志而命名，是新文学革命后与新思潮论战的一个主要代表。《甲寅》杂志的创刊人章士钊（1881—1973）本身是一个复杂的历史人物，早期的《甲寅》（1914年创办于东京）也曾是一份思想进步、富有影响力的刊物，特别是章士钊所倡导的"甲寅体"政论文，反对专制，文字简峻，富有逻辑力量。作为五四文学革命对立面出现的"甲寅派"是指1925年复刊后的《甲寅》杂志所代表的一个思想文化群落，章士钊仍是其主要人物。与思想上提倡复古论相适应，章士钊在复刊后的《甲寅》杂志上发表《评新文化运动》等诸多文章，再次从道德传统与文言正统两个立足点出发反对五四新文学。在章士钊等人看来，新文化运动连同新文学革命从整体上破坏了传统伦理秩序，文言文作为保存既有道德和族群特质的重要载体绝不容废弃，中国的礼法秩序不可无，传统伦理与古文道统自然就不可移。甲寅派特别是章士钊的文字长于论辩，讲求逻辑，又试图以关联语言与文化发展的历史介入新旧文学之争，所以对白话文学的否定不遗余力。章士钊反复撰文认定白话文学难以为继，历数新文化运动以来精神界的所谓无序和传统文化的失落，将他深以为非的旧道德权威的失却和旧文学秩序的中断看做国将不国的征兆，所以应该禁用白话，矫正文体，重新确立文以载道的传统文学秩序。由此，甲寅派人物重提"读经救国"，试图阻断新生状态中的文学变革的

生机。可以说，甲寅派在五四高潮过后趁势为旧文学作最后一搏，不仅高调重弹文化保守主义之声，而且立意从伦理教化、文化秩序乃至文学发展等不同层面彻底否定新文学的合法性。

甲寅派的论调虽明显落伍，但以章士钊为代表的这一兼具“古文家”、“名学者”与“政府要人”等名号的保守主义者却在客观上拥有文化与政治的双重权势背景，加之在某些论证环节上章士钊也触及了新文学的某种弱点，如对白话文学语体成熟度的否定和对五四文学革命彻底与传统断裂的批评等，因此，甲寅派的声浪也曾一度不容忽视。在反击章士钊等人的论争中，新文学革命的诸多重要人物纷纷登场，胡适、鲁迅、沈雁冰、成仿吾等人分别撰文，从文言与白话、读经与救国、复古与革命等若干层面做出了有力回应。围绕甲寅派所生发的这一轮新旧之争，再次显示出新文化运动和新文学革命势不可挡的潮流，虽在其间也确实表现出某些绝对化否定对方的缺失，但对处于关键生长期的新文学而言又是一次必要的巩固自身的历史行为。

（叶诚生）

157. 湖畔诗人创作的主导倾向是什么？

湖畔诗人是指五四新诗发端之后诗坛涌现出来的一个较有影响的诗人小群落，其中包括汪静之（1902—1996）、应修人（1900—1933）、潘漠华（1902—1934）、冯雪峰（1903—1976）。这四位新诗人于1922年3月在杭州西子湖畔发起成立“湖畔诗社”，随后出版了他们的诗歌合集《湖畔》、《春的歌集》以及汪静之的《蕙的风》。湖畔诗人当时正值自己的学生时代，在新文学革命的引领感召下投入新诗创造之中，既有青春年少的自然率真的诗情，也焕发着新文化运动所带来的蓬勃生命力，随意放歌，真诚表达自我的青春生命。

湖畔诗人的少年气质和单纯质朴的诗情表现在其诗歌实践中便是倍受称赏的情诗写作。朱自清在《中国新文学大系·诗集》导言里曾经从中国诗歌传统中的情诗缺位的文学史背景中来发掘湖畔诗人的爱情诗歌的意义，正是在传统诗歌的“忆内”、“寄内”或曲喻隐指、另有寄托等缺乏爱情直感与生命内质的诗作映衬下，湖畔诗人对恋爱的坦率告白、对情诗创作的专心致志、对爱情理想的单纯直率的歌咏才真正打破了建立在夫妻或家庭甚或君臣伦理基础之上的陈腐传统，显示出真正的情诗所带来的强大艺术感染力和伦理冲击力。可以说，诗情上的无拘无束、诗语上的自然清新、道德上的大胆叛逆一并构成了这一股诗歌新生力量的创作特质。湖畔诗人的诗歌实践也在白话新诗自身的历史演进上，昭示出被五四新文学革命所催生的一代更加年轻、更富朝气、更为自由的新诗人的旺盛生机。就诗歌语言体式的自然天成、抒情内涵的人本气息以及对旧有文体规范和伦理秩序的勇敢突破而言，湖畔诗人都契合了当年的五四新诗拓荒者们的愿望和期待，当然也

就令文学与文化上的守旧人物深觉不安。从当时汪静之的情诗集《蕙的风》出版后所引发的一段颇具影响的论争即可见出这一点。朱自清、胡适、鲁迅、周作人等新文学的主将也正是由于肯定了湖畔诗人情诗创作的五四式主题——个性解放乃至人的解放，才会为他们的诗歌地位与价值据理力争。而对立面也往往在传统诗教与传统道德的视野中表达对新诗人的双重不满——既有对文体解放的苛责更有对道德叛逆的指摘。

自然，湖畔诗人一方面将坦率的少年气度与五四时期的青春气质融会于自身的诗歌实践中，同时其青春式的诗歌修辞也带来诗艺上的粗率之弊，其未加节制的诗情对诗美也有一定影响。这同样是我们在湖畔诗人身上需要检视的倾向。

（叶诚生）

158. 人生派创作的主导倾向是什么?

人生派是五四新文学革命发生发展的一支主要力量，也是五四新文学确立起的一个重要方向。人生派既指狭义上的文学研究会作家，也可用以指称五四文学中强调启蒙与人的解放、关注人生与社会问题的"为人生"的创作。在这样一个较为广阔的文学史视野中，《新青年》、《新潮》、文学研究会等文学群落构成了人生派文学的核心发展线索。

人生派创作的宗旨实际上也正是新文学革命所倡导的主流文学理念。早在胡适的文学改良思想中有关新文学创作内质的规定，所谓"不做无病之呻吟"、"须言之有物"等主张，也正是对文学适应社会发展需要、满足新知新思想的传播，从而作用于中国启蒙大业的方向的肯定。陈独秀在新旧文学观念之间做出的鲜明界分与选择更是将新文学、为人生为社会的立意进行了透彻申发，标志着"文以载道"意图的贵族文学、古典文学、山林文学被彻底否定，意在启蒙与改良人生的国民文学、写实文学、社会文学被充分彰显。深刻影响人生派创作的另一个精神源头则是周作人的《人的文学》，西方启蒙运动以来的人道主义与个性主义思想被周作人确立为新文学的主导精神，"个人主义的人间本位主义"一方面规定了新文学指向人的解放的维度，同时也将"为人生"的文学引入社会历史层面。最早以创作深刻体现上述人生派文学理想的是鲁迅的小说，鲁迅始终自觉地抱着"启蒙主义"与"为人生"、"而且要改良这人生"的宗旨从事创作，继续展开其早年确立的"立人"的启蒙原则，深入反省国民性问题，揭出病根以引起疗救的注意。鲁迅的创作对中国社会历史与伦理秩序的深刻批判、对知识分子与农民这两大新文学形象的深入发掘、对国民性弱点的分析以及冷峻的写实和忧愤深广的审美风格，一再深化着新文学对人生与社会的理解和表现。文学研究会也正是以文学团体与作家群落的力量强化着人生派的创作倾向。作为为人生文学的主要代表，文学研究会作家宣示告别了游戏与消遣的文学观，在与旧派

文人特别是消闲文学的严格界分中明确自己对文学工作神圣性的新的信仰，文学对人生而言成为一种很切要的工作，立意表现人生、反省人生、重塑人生。这个时期出现的“问题小说”创作高潮正是为人生文学主张的一个集中体现。冰心、王统照、叶绍钧等作家自觉将种种复杂缠绕的人生与社会问题作为自己小说的创作主题，虽然其“爱与美”的精神取向未必是救世良方，但其创作意图又是典型的启蒙主义的文学意识。

尽管人生派作家的具体创作风格存在种种差异，其对人生与社会的理解与表现也有高下之分，但这些作家对启蒙主题的自觉承担和对人与社会解放的热切期待都是其共同不变的题旨。

（叶诚生）

159. 乡土派小说对新文学有哪些贡献？

乡土派小说形成于20世纪20年代中期，是继“问题小说”之后新文学发展中出现的又一个较为集中的小说创作群落。乡土小说以写实为主，代表作家有王鲁彦（1901—1944）、许钦文（1897—1984）、彭家煌（1898—1933）等，是深受鲁迅农村题材小说影响的一个小说流派。

乡土派的贡献首先表现在将五四文学的启蒙题旨和为人生的指向落实到乡土中国这一具体情境之中，通过作家自身真切细微的乡土经验与记忆充实了新文学的启蒙主题，克服了问题小说止于一般意义上的人生与社会问题表现的浮泛和空洞之弊，使现代小说创作在五四之后获得较为沉实的进境。乡土世界与乡土人生是中国社会最核心的构成部分，也是处在新旧转变中的现代中国最繁复沉重的一个历史断面，小说叙事以此为表现对象无疑是对新文学的人生主题的深化。我们在乡土派作家笔下也正看到了中国社会历史的“常与变”，看到了宗法制度、乡村陋习和物质匮乏等等重压下的艰辛生存实景，看到了一幕幕“几乎无事的”悲剧人生。由于作家大都有相当深厚的乡村经验，这些小说能够将鲁迅开创的国民性批判和对传统社会的反思真切充分地表现出来。其次，乡土小说也为现代小说文体的拓展和丰富作出了贡献。新文学革命后的小说文体虽然成为一个醒目的文学体式，但其叙事内涵和情感内蕴以及心理厚度尚显薄弱，仅有白话语体的变革并不能有效地支撑起一种小说新文体的更大发展。由于有了鲁迅小说的引导与示范，特别是有了自身对表现对象的实际历练与反省，小说文体的建构突破了表层的语体革命的局限，经由乡土叙事达到了文体深层的变革，叙事更趋饱满、情感与心理内涵更加厚重、写实风格也更加沉实有力。第三，乡土小说也为新文学带来了文化意蕴的新拓展。乡土作家对故乡既有冷峻的审视，也有天然的怀乡情怀，作家置身都市，自身也正经历着传统与现代的冲突，其乡土叙事也就由此增添了一层新旧文明之间夹缠不已的意蕴，为我们审视现代中国文化变迁与城乡冲突提供了形象的个案。废名所代表的乡

土抒情小说虽不在通常意义上的乡土派之列，但其在传统与现代之间的个性化取舍与田园梦想的流露也正从另一侧面引发我们的文化思考。第四，乡土派小说在现代小说发展过程中承上启下，既有对五四初期白话小说的承接与拓展，也在题材和文学精神上开启了后续的同类题材创作，为乡土小说这一中国现代文学中的重要文体的持续发展做出了重要铺垫。

（叶诚生）

160. 1920年代浪漫派小说的创作呈现怎样的特征?

1920年代是五四新文学诞生后从起步到获得长足发展的时段。这一时期的小说创作虽以写实为主，但浪漫抒情的现代小说也在其间得到较为充分的发展。实际上，广义而言，鲁迅（1881—1936）的《伤逝》、《故乡》，郁达夫（1898—1945）的自叙传小说，庐隐（1898—1934）的感伤小说，废名（1901—1967）的乡土抒情叙事以及许地山（1894—1941）独具异域风情与文化意蕴的小说都是1920年代的重要收获。当然，鲁迅的小说以"表现的深切与格式的特别"在现代小说中独树一帜，虽有上述具有浪漫气息的小说创作，但不宜简单归入浪漫派之列。许地山的小说实际上融会了现实情怀与浪漫气质，其独具的宗教内蕴与异域风神也显得难以生硬归类。因此，我们只在狭义的浪漫派小说范畴内考察以郁达夫、庐隐和废名为代表的小说创作的特征。

浪漫派小说首先在小说体式上打破了传统写实小说的叙事惯例。在他们笔下，情节、故事、人物、结构等小说的基本要素都发生了不同程度的变异，他们更加看重的是小说是否能满足其情感抒发与心理表现的需要。郁达夫的小说与其说是讲述人物的故事，不如说是记录几乎同一面目的主人公病态而复杂的心理世界的流变；庐隐的小说情节单薄，情感却异常浓烈，其叙事传达出的更多的是青春生命的无限忧伤；废名的小说更是淡到只剩下一缕思绪、一种心理片断，小说中为数甚少的人物也都是剪影似的存在，或者与人之外的生命或事物（也正是传统小说视为环境要素的内容）同等存在，一并构成一个主观抒情的世界。将诗性与叙事相贯通，也正可视为对中国古典诗文传统的抒情性的某种接续。其次，浪漫派小说显示出表现自我尤其是心理内涵的强度和浓度。郁达夫对现代国人糅合着民族意识与个人生命创痛的极端心理世界的刻写令人触目惊心；庐隐对第一代知识女性情感困境的大胆细腻的揭示，也令我们窥知一代女性青春生命的心理磨难；废名笔下的心理世界虽平和冲淡，但其看似牧歌情调的叙事中所内蕴的精神气质又是忧郁感伤的。第三，浪漫派小说表达了另类的现代感知。与高歌猛进或冷峻批判的主流小说不同，这些作家的小说大多包含着现代的焦虑与彷徨，或者如废名那样向往着一个田园乡土的梦想世界，其文化思考或情感态度丰富了小说现代性的意蕴。

（叶诚生）

161. 怎样评价"现代评论"派?

现代评论派是1920年代中期出现的一个文学与思想文化派别。就其思想倾向而言,现代评论派大都依凭英美文化与文学的滋养,信奉自由主义的政治与文化理念,同时也对中国传统的儒家思想特别是中庸主义抱持同情甚至亲和的态度。就其文学观念而言,现代评论派主要试图确立和实践一种中正平和又带有某种贵族气质的散文文体,以一种精神优越的文化贵族与西化绅士的超然眼光观察社会人生、品评文坛人事。

现代评论派的主要代表是陈西滢(1896—1970)、徐志摩(1896—1931)、吴稚晖(1865—1953)等。其中,徐志摩如同在"新月"文学发展中所体现出的永不止歇的热烈才情一样,在现代评论派的散文创作中,同样以华美灵动的情思、自然流淌的笔韵体现着现代散文的一种审美境界。不过,就现代评论派在文学史上发生的实际影响而言,真正的思想与文学代表应该是陈西滢。这一派别的命名也正是源自陈西滢贡献了诸多"闲话"体文章的《现代评论》杂志。如果仅从文学创作角度考察,陈西滢的散文大多舒卷自如,富有智趣,其知识积累和文学修养以及绅士风神都可在行文中闪耀光彩。由于现代评论派与早期新月派的直接关联,陈西滢的散文也丰富和强化了这一中国现代自由主义作家群落的文学实绩。然而,对现代评论派又显然无法仅仅以其流利风趣的文章境界进行判断,我们很难绕开现代评论派与鲁迅以及"语丝派"的对立与争论。实际上,评价现代评论派的复杂之处并不在其文学创作的高下之分,而主要的在对其思想倾向与文化立场的复杂认识。从具体的历史事实上看,在当时诸如"女师大风潮"、"三一八惨案"等关节上,陈西滢与鲁迅所代表的反抗专制与强权的声音与力量确实形成了对立,冷眼旁观与保持"中立"的现代评论派在热忱为学生运动和民众反抗呐喊助威的语丝作家看来,很难摆脱成为北洋政府同谋者的指摘。在中国现代历史转型的进程已从五四新文化运动的以思想文化介入历史的方式演化为实际的社会物质实践的20年代中后期,陈西滢等的耽于知识学意义上的社会认知的局限的确表现得较为显豁。如何以现代知识分子的思想与良知作用于中国历史的现代转型,这在鲁迅与现代评论派那里实际上已经发生了根本的不同。鲁迅越来越倾向于以一个批判的知识分子角色做一只毫不松懈的社会的"牛虻",而陈西滢等自由主义知识分子虽也不乏特有的社会意识,但他们有意避开激进的理想主义式的文化与社会目标,严守避免去做非己所愿之事的消极自由观与号令民众去实践理想主义信念的积极自由观之间的分际,在实际上也就成为民众运动与社会革命的反对者。尽管如此,现代评论派以其较为精致的散文体式、追求中庸的文化企图在客观上为我们反省历史、考辨文学演进提供了某种参照。

(叶诚生)

162. “语丝体”杂文的艺术特征是什么?

“语丝体”是对聚集在1920年代《语丝》杂志周围的一批作家的杂文创作的指称。语丝杂文的代表人物是鲁迅、周作人、钱玄同、刘半农、林语堂、孙伏园等。语丝杂文以思想革命为本,追求现代知识分子特有的批判意识与独立立场,其文章体式、语言风格和审美趣味均形成了自己特有的风神。

语丝杂文在艺术上首先延续了《新青年》时期散文杂感的文风,纵横笔墨、酣畅泼辣,既富有批判锋芒,同时也处处显示着理趣和智慧。语丝杂文不仅在思想上一再冲破当时沉闷枯燥的社会现实,而且在文章趣味上也始终引领着一股刚健饱满之风。鲁迅那些为数众多的杂文名篇如《论雷峰塔的倒掉》、《记念刘和珍君》、《无花的蔷薇》等都将杂文无往而不利的尖锐锋芒发挥到极致,令人重温“随感录”式的思想激情与文字穿透力。周作人的语丝时期的杂文也处处显示出作为一位启蒙知识分子对这一特定文体的成熟运用。周作人的个人主义的人间本位主义、早年对传统文化与复古思潮的决绝态度以及强烈的民族意识都是通过《语丝》上那些有血有肉、富有锐气与厚度的杂文表达出来的。钱玄同的《告遗老》、《中山先生与“国民之敌”》等杂文也是《语丝》体的典型作品。其次,语丝体的表现对象不拘一格、灵活多变,充分体现了杂文文体的自由张弛、涵容万物的体式优长。无论是对社会生活与思想界的混浊停滞,还是对一切专断与卑劣之人事;无论是有待催生的新事物,还是亟需排击的有害的旧势力;无论是紧迫的时事,还是积重难返的僵化传统,这些大小不一、轻重不同、关联现实又跨越时空的种种对象都在语丝杂文中得到表现,任意而谈,无所顾忌,确实实现了语丝同人在时代、文学与文化思想之间自由驰骋的创作意愿。第三,语丝杂文的语言率性活泼,机智幽默,特别是其峭拔的讽刺风格历来为人称道。语丝杂文不尚鸿篇巨制,也不以高头讲章式的教训文章为意,其思想锋芒与批判意味大都通过凌厉的短篇、精悍的随感、成熟的讽刺传达出来。语言与趣味上的这种自觉意识和成功实践,使语丝杂文不再仅仅是应对一时时局与特定时代社会文化情势的短效文章,而是获得了兼具强烈的现实感与悠长的思想感兴的持久的艺术生命力。可以说,语丝杂文是反抗的文学,是自由的吁求,也是富有艺术活力的语言创造。

(叶诚生)

163. 语丝派散文小品的成就体现在哪些方面?

以1924年创刊的《语丝》周刊命名的“语丝派”,除了长于富于批判力度的杂文创作之外,在散文小品方面也多有收获。周作人(1885—1968)在《语丝》早期多以杂文为主,而其对小品文创作的逐渐侧重则引领、带动了《语

丝》散文的又一种文类的繁荣，俞平伯（1900—1990）、钟敬文（1903—2002）、孙伏园（1898—1962）、江绍原（1898—1983）等均是其中的代表作家。

与杂文着意进行犀利的思想与社会批判不同，散文小品立意对现实人生的美的发现与传达，成功地将客观知识与主观性情、现代感念与传统怀抱乃至叙事抒情与说理智趣熔为一炉，在创作题旨上充分表达着知识者的人文感兴与知性品位。周作人作为小品文的圣手突出体现着这一类散文的成就。民俗风物、自然生灵、个人经验与自我心理等诸多寻常对象及朴素生活均成为其笔下形神兼备、余味无穷的精妙文章，这种无拘无束、表现性灵的个性化文字，打破了传统诗文的精神束缚，既延展了散文的表现天地，也创造了散文的"美文"意境。这种名士小品或学者散文在周作人示范下不断见出创作实绩：钟敬文状写山水风物、记游叙事的小品，俞平伯在抒情文章中所传达的温雅的名士风神，孙伏园、江绍原或记自然人事或叙民俗情趣的随笔，都体现着此类小品散文的特有境界。除了在立意与表现对象上的这种情致选择，语丝派散文小品还往往表现出平和闲适的趣味与简约通脱的文风。无论闲谈还是絮语、记人还是状物，也不论苍蝇之微还是宇宙之大，作者都能举重若轻、娓娓道来，犹如闲庭信步。这一派小品为现代散文创制了一种满蕴着文人情怀、交织着名士理想、散发着学斋书香的雅致而不失日常气韵的文章格调。同时，其语体的淡远洗练、悠然自足也是对现代散文语言实践的切实贡献。与此相关的是，语体上的成功创造背后还往往深藏着这一派散文作家追求性情之真与艺术之美的文化理想，简单自然的文字底下实际上是对自足从容的生活境界的渴慕，日常物象与知识趣味的融会也表达着对人生的审美肯定。因此，语丝派散文不仅在文体上沟通了古代的名士小品与随笔闲话，而且在文化意蕴上也拉近了现代作家与传统文人之间的心理距离；既保持着新文学追求现代价值的变革意识，又在情感方式与文化心理上接续着古典血脉，最终使得尚处于起步阶段的现代散文同样获得了一种言简意远、难以穷尽的美。

（叶诚生）

164. 1920年代象征诗派是怎样形成的?

五四新文学革命催生出的白话新诗虽然以空前的诗体大解放和焕然一新的启蒙思想开启了中国诗歌发展的新纪元，但过于直白的写实风和直抒胸臆式的浪漫诗情也影响到了新诗的艺术感染力；稍后的新月诗人虽然刻意追求形式美，但具有现代主义特质的诗歌在新诗中仍未真正确立。1920年代的中国象征主义诗派就是在此背景中渐渐形成并产生影响的。

从时间意义上看，1920年的《小说月报》、《少年中国》等新文学新文化刊物就已开始了对象征主义思潮与创作的译介工作。沈雁冰（1896—1981）、田汉（1898—1968）等都有专文解说象征主义理论及其发展历程，象征主义

诗歌作品也开始被翻译过来。周作人也较早将“象征”与中国传统诗论中的“兴”相贯通，从中西诗论比较的意义上促进了象征主义文学在中国的兴起。

从诗论建设与思潮自觉意义上看，穆木天（1900—1971）是中国1920年代象征诗派的理论奠基人。留日期间广泛接触了法国象征主义文学的穆木天在1926年发表了《谭诗——寄沫若的一封信》，这篇文章实际上是新诗发展进程中第一篇在理论上自觉建构象征主义诗歌理念的论文。穆木天提出了建设“纯粹的诗歌”的主张，强调划清诗与散文的界限，要求诗人以纯粹的诗的感兴来追求“诗的世界”。为了自觉突破五四初创期白话诗“作诗如作文”和随后自由体诗与浪漫派诗人追求自然诗情流露的既有理念，穆木天为中国象征诗人呈现了一个追求深邃神秘、细腻朦胧而又富有造型、音乐之美的新的诗歌境界。穆木天的诗论显示出法国象征主义诗歌的直接影响，同时也在暗示、内省等层面与中国传统诗艺相汇通。穆木天提出的诗的思维术、诗人内在生命的探秘等诗歌主张都在象征诗派的实践中得到体现。此后，王独清（1898—1940）通过对诗歌感觉表现、音乐与色彩以及情感力量等因素的再发挥进一步补充完善了象征诗派的诗歌理论。

从诗歌创作角度看，李金发（1900—1976）无疑是1920年代象征诗派最重要的诗人。李金发具有亲身浸润在法国象征主义艺术之中的生命实感，20年代初便钟情诗歌创作，而且一开始便以怪异幽深的象征诗风震动文坛。诗集《微雨》、《食客与凶年》等收入了他诸多最具代表性的诗作，像《弃妇》中那种审丑的笔意、死亡的气息、虚无的经验、怪异的意象将象征主义的修辞与底蕴充分传达了出来。至此，李金发连同穆木天、王独清、冯乃超等诗人一起将中国早期象征诗派真正确立下来。

（叶诚生）

165. 新月派经历了怎样的发展过程？

新月派源自1924年成立的“新月社”，最初是身在北京的一批作家、学者通过沙龙、文艺俱乐部等形式聚集起来的一个文人群落。其成员主要来自《现代评论》、《晨报》副刊以及更早成立的清华文学社，此外也有偏于政治、学术甚至经济活动的成员。胡适（1891—1962）、徐志摩（1896—1931）是新月派的领袖人物，闻一多（1899—1946）、梁实秋（1903—1987）则分别是新月派诗论与文艺思想的两个重要代表，陈西滢、林徽因、凌叔华、叶公超、朱湘、饶孟侃等也是新月派的中坚力量。新月派在1928年前后开始又有新的发展。徐志摩、胡适策划组织的新月书店、1928年创刊的《新月》月刊、1930年创刊的《诗刊》季刊等成为后期新月的主要阵地，成员中除了前期的主要人物外，又增加了陈梦家、方玮德等年轻诗人。

新月派在形成之初，其代表人物便反复言明新月文人并无整齐划一的主张，思想路数不尽一致、学术研究各有范围、艺术实践亦重个性表现，彼此

确乎不须相互标榜，也无须相互依赖，共同之处只在广义上的自由主义立场与态度。尽管如此，新月派的主将徐志摩还是在《新月的态度》中明确提出了他们一直坚持的文化与文学原则。“新月”之名其实可以追溯到泰戈尔诗集的名字，徐志摩等人以此进行自我命名，正包含树立艺术高标和孕育中国文学新希望之意。新月人物也的确表现出对当时文坛的不满，即对新文学所处的动荡混乱的时局、文坛自身秩序与实绩的双重缺失以及形形色色的文艺主张都进行了批评。在否定了感伤派、颓废派、唯美派、功利派、训世派、主义派等文坛现实力量之后，新月人物终究还是正面提出了自己的原则——“健康与尊严”。这一原则为新月派的发展奠定了思想基石；而实际上，在新月派整个的发展历程中，这种对人性的健康与尊严的追求与维护始终是他们的一个信仰。在此基础上，新月派不断培育和彰显一种绅士趣味与自由精神，并将这明朗雍容、优雅平整的风度贯穿于其生活、文化与政治等各个层面。在新月派的自身发展中，这种试图沟通中西知识传统中的入世与修身、自由与责任的努力一直在持续着，从而使新月派一再体现着某种西化色彩与中国古典情怀相交汇的文化风神。梁实秋经由新人文主义对古典主义文学秩序的坚持，闻一多针对五四新诗形式失范与诗情泛滥所建构的新格律诗，徐志摩浪漫诗情背后所传达的中国式文人的古风古韵，乃至“国剧运动”中对传统戏剧的宽容与理解等，都成为新月派贯彻自身文化理想、体现特有审美趣味的见证。直至新月后期，虽然对形式戒律作了某种反省，创作再次专注于内在诗情，但其远离功利、超越世俗、追求精神贵族意识的信条同样得到了坚持。

（叶诚生）

166. 如何把握后期新月派诗歌创作的特征？

后期新月派诗歌以 1928 年创刊的《新月》杂志和 1930 年创刊的《诗刊》为主要园地，新月前期的诗人徐志摩、饶孟侃（1902—1967）等连同新进诗人陈梦家（1911—1966）、方玮德（1908—1935）、卞之琳（1910—2000）等构成后期新月派的中坚诗人。

后期新月派诗歌一方面延续了前期新月诗人追求超越性审美价值、注重自我、讲求纯净高贵的诗歌精神等传统，另一方面也显示出某些不同的新质。最引人关注的是后期新月诗人对诗歌形式美的新理解。虽然陈梦家等人在创作之初也不乏遵循闻一多式新格律诗程式的诗作，但考察其创作流向则会发现，后期新月诗歌确实在渐渐克服前期新格律诗的形式规范，在诗体上日益走向自由多变的新体式。这种变化自然是其诗论思想发展演化的结果，对此徐志摩、陈梦家等都有较为自觉的认识。他们不约而同地意识到标榜格律所可能导致的流弊，不满足于只讲外形的空洞的形式主义，指出只有诗情诗感才是为诗歌带来血肉生命的原动力。后期新月派当然也未完全

舍弃格律、技巧与音乐性，也同样讲求为诗思赋形，但其侧重点却已转至对诗歌情绪、意义、精神世界的强调。如果说前期新月所建构的现代格律诗在实践中显露出机械僵滞的弊端，那么，后期新月诗人则通过多变的诗行、错综的节奏、自由的感兴以及凸显的诗情，自觉实践着一种重新修正过的绘画美、建筑美与音乐美。由此可以发现，后期新月诗歌的立足点是内在诗情的节律起伏和个人化感兴的传达，虽仍有形式美的建构冲动，但确实走出了格律至上的神话与诗形迷恋的偏颇，完善了前期新月诗人曾经试图建构的新诗体。

从抒情特质与诗歌基调考察，后期新月派在走出形式迷思之后也呈现出更加内化、更加迷茫的风格。即使徐志摩这样永远怀着单纯的爱、美、自由三位一体的理想的新月代表性诗人，在这一时期也在诗作中透发出更多的感伤甚至幻灭的气息。陈梦家、卞之琳等在抒写清朗超越的诗情的同时，也更多地表达着源于文明震惊、精神异化与生命虚幻的诗歌感念。从对现实人生积极的审美肯定到对生命自我迷茫挣扎的无力把握，新月诗人失去了前期创作中普遍的和谐自足，平添了灵魂撕扯般的破碎感。这种内质与调性的变化一方面与时代的压抑相关，同时更是新月诗人诗思深化的结果，正是这种具有某些“现代”意味的诗境在一定程度上催生了后起的更新一代的中国现代主义诗潮。

（叶诚生）

167. 新感觉派的创作特征是什么？

新感觉派是1920年代末至1930年代初活跃在上海的一个小说流派，代表作家有刘呐鸥（1900—1939）、穆时英（1912—1940）、施蛰存（1905—2003）、叶灵凤（1905—1975）等。这些作家以其新异的小说形式和对都市景观淋漓尽致的展示在当时风行一时，也为文学史增添了一道奇异的“都市风景线”。

新感觉派直接受到了日本新感觉派作家的影响，刘呐鸥翻译的日本短篇小说选《色情文化》被视为这种影响的最初体现，而在此前后刘呐鸥、施蛰存等分别主编的刊物《无轨列车》、《新文艺》、《现代》则成为中国新感觉派与现代主义文学的重要阵地。从创作源流上看，法国作家保尔·穆杭更是这一派小说先驱性的人物，刘呐鸥等人也自觉译介和接受了他的影响。这些外来文学影响带给中国新感觉派的创作以先锋新异的特点，他们普遍强调印象主义、感觉主义式的创作手法，以具有现代派精神的文学观与创作实践对抗传统的现实主义小说模式。所以“新感觉”带来的是作品中呈现出来的“新现实”，这种新的表现对象不再是客观写实的产物，而是主观直觉和印象感受所创生出来的新世界。对于中国新感觉派来说，这种小说观念与创作手法的革新也源于他们置身其间的上海这一都市情境。虽然他们自觉与写

实主义相对立，但是身外颇具震惊效果的逐新求异的都市生活本身便是光怪陆离、眩人耳目的，只不过新感觉派不像茅盾式的作家本着如实再现和客观剖析的创作动机去面对都市，而是留连沉浸在都市生活带来的直观印象与感官冲击之中，实际上这也正是现代文明在人们精神与心理上留下的某种真切投影。由于强调表现对象时的感觉模式，新感觉派便长于以凌乱而快速的节拍和跳跃多变的结构表现亦真亦幻、变幻莫测的都市场景。可以说上海这一都市是显示新感觉派极其敏感的感觉神经的最佳场所，飞机、电影、爵士乐、摩天楼、赛马场、夜总会、色情狂、长型汽车等所刺激起来的动感魔幻的现代生活，都市里的华丽色调与糜烂场景、纸醉金迷背后疯狂堕落的现代病患者，这些压迫神经的都市景观在新感觉派那里都被展览无遗。与上述强调感觉力量、追逐快速节奏的特点相适应，新感觉派在小说形式上也有引人注目的创新。与写实小说强调时间线索与因果关系的叙述体式不同，新感觉派更加注重电影镜头式的表达方式，小说结构普遍采用空间片段的切换与连缀形式，叙述者似乎专心做都市的巡游者，通过一次次具有震惊效应的"观看"将人们带入都市生活的现场，声色俱存，画面流动不居，这种转瞬即逝、无法贯通的破碎叙事虽然只是表现了都市生活的表象，但却是亲历者的真实观感和心理投影。

（叶诚生）

168. 简述心理分析小说的形成和发展。

心理分析小说在中国的出现可以一直追溯到五四时期。五四文学中弥漫的浪漫主义气息天然地带有对生命本能与情感心理内涵的表现取向，创造社诸作家的小说创作中更是充满了对个性心理与隐秘情感的表达。鲁迅的《补天》用弗洛伊德思想来解释创造的缘起，《肥皂》运用精神分析学说撕破了卫道士的虚伪外衣，袒露出一颗卑劣的心灵。但心理分析小说的繁荣还是在 1920 年代末到 1930 年代初，如叶灵凤、王以仁、许杰等都进行过心理分析小说的创作实践，而新感觉派和心理分析小说则互相包蕴互相催生，虽然在 1940 年代文学中也有张爱玲（1920—1996）等所代表的新海派对心理世界的更深体察，但刘呐鸥、穆时英、施蛰存等人无疑更是这一派小说的典型代表。

心理分析小说的形成既有文学观念中现代主义意识的直接带动，也有现代哲学与文化思潮特别是弗洛伊德学说的影响。深受现代派文学影响的新感觉派虽然浓墨重彩地表现着"都市的风景"，但其中也确有一股刻意表现心理世界与隐秘意识的创作走向。即使刘呐鸥、穆时英这样的都市"观看者"，也自觉不自觉地将笔触伸向人物的潜意识，心理描写、内心独白成为他们小说的主要手段。这实际上也是他们所追求的新异文体的必然产物，打破小说的物理时间，代之以心理时间的表现模式，其小说叙事提供的所谓都

市景观必然是带有心理意识流动的主观化的对象。当然，真正较为成熟地表现出心理分析小说特征的应首推施蛰存。实际上欧美以及日本现代以来的心理小说都是精神分析学说直接影响的结果，施蛰存也正是通过弗洛伊德的心理学理论和西方的新心理主义小说的译介接受了心理小说的手法与体式，特别是接受并实践了借着个人的意识之流去把握现实、借着深深沉潜于人类无意识世界中的心理真实去完成叙事的心理小说理念。施蛰存分别在历史小说与现实题材的小说叙事中成功地创生出中国现代心理小说的体式，《将军底头》、《梅雨之夕》、《善女人的行品》三部小说集中的绝大部分小说都是代表。无论是历史英雄还是现实凡人，在施蛰存的心理分析小说中都一改既有的叙事常态，将人物与故事深深沉入欲望冲撞的心理煎熬与变异中。精神病态、魔幻心理、变异情欲以及情感压抑的细腻表现，使心理分析小说强化了审美意识上的现代感。

（叶诚生）

169. 简述京派的形成和发展。

京派是指1930年代活跃在北平的一个作家文人群落。其渊源可以追溯到20年代末的语丝社、新月社中的部分作家，连同当时北大、清华等校热衷文艺活动的师生和一些新进的文学青年，共同组成了这样一个既松散又具有某种共同特征的文学流派。

京派的形成离不开周作人这样的精神引领者。虽然很难将周作人仅仅视为一个京派作家，但其精神气质、艺术趣味和创作实践却又极大地影响了京派众多的文人。京派中的代表作家如废名、俞平伯等更是直接接受了周作人的文学观念与趣味，像《骆驼草》这样的京派代表刊物最初也正是由周作人的推动和语丝社的分化而形成。语丝社中本来就具有辛辣的社会批判性杂文之外的另一路文学，即周作人所引领的讲求性灵与趣味的名士小品与学者文章，这种文人情怀和学人风度正是后来京派散文作家共同接受的一种风格。周作人自己在小品文上大放异彩的时期，也正是京派文学形成气候与造成影响的时段，即使不在京派的框限内看待周作人的文学创作，也完全可以反过来将周作人的散文实绩看做京派得到深入发展的一个印证。对京派形成和发展起到重要影响作用的另一位人物是沈从文（1902—1988），像《大公报》的《文艺副刊》这样一份京派文学的重要阵地就由沈从文主持，另一份京派代表刊物《水星》也由沈从文参与编辑。这些刊物连同朱光潜（1897—1986）主编的《文学杂志》等一并形成、拓展了京派的文学天地，集中了又一批作家如梁宗岱、林徽因、李健吾、何其芳、李广田、卞之琳、萧乾、李长之等。京派作家之间的文学趣味和思想倾向虽然不尽相同，甚至沈从文与周作人这两位京派文学的领军人物之间在文学倾向上也有分殊，但作为一个文学群落的京派文人却又不约而同地在超离左派文学、专注审美

创造和体现人性尊严等层面作着相同或接近的努力。随着京派文学的逐渐形成和积累与发展，我们在这些作家身上可以看到小说、散文、诗歌乃至文学批评等方面的成长线索和一系列实绩，其中，林徽因、凌叔华、萧乾等人以及由废名到沈从文直至后来的汪曾祺等人的小说叙事，由周作人、俞平伯到何其芳、梁宗岱等人的诗文创作，以及由李健吾、朱光潜、李长之等人所进行的文学批评，都体现着京派的繁荣与发展。

（叶诚生）

170. 京派小说的创作具有哪些特征？

京派小说是京派文学中的重要构成部分，在现代小说发展中尤其是在1930年代更是独具特色的一支。沈从文、废名、芦焚、林徽因、萧乾等是其中的代表作家。

京派小说大都有一种抒情小说的特征，其小说自觉走出传统小说叙事特别是写实小说的情节模式，在一个抒情的视野中构筑小说的诗境。这些作家的叙述语言时常凸现主观化的经验与感兴，强调叙述对象的人性美，将自然物象与人之外的生命世界同样视为小说的叙述要素，追求散文甚或诗的笔致，注重诗化氛围与意境的营造。可以说，现代小说中所隐含的抒情线索在京派小说中得到一次成功的彰显。京派在这里实际上也显示出现代小说与传统诗歌境界的关联，中国诗词传统中主情的语言方式和对意境的自觉追求在京派小说中得到了延续和发展。废名平淡讲述的乡村儿童与农人的普通故事与简单生活，是萦绕在黄昏一般的情感氛围之中的，万物消弭了界限，沉浸在美丽淡远、平和自然而又略带忧伤的情境之中。这种淡极了的叙事已经非常接近废名心许的唐人绝句，从而达至诗化小说的境界。京派小说的这种诗意在沈从文那里又得到丰富和深化，静谧和谐的自然生活又平添了原始强力与深藏的悲哀，使京派小说的抒情性又获得了更强烈的生命气息与美感力度。

京派小说在追求诗意的同时也常常传达其特有的文化感兴，在此意义上京派小说也自然地被文学史家称作文化小说。实际上，京派作家的文化态度是决定其小说风貌的一个重要因素，正因为在文化立场上京派人物大都向往原始古朴的人性美，都在感念现代文明裹挟下民族心性与伦理的常与变，都将僻远的乡土小镇或都市中的边缘角落以及其中的朴素人生看得无比庄严，所以才会有小说中诚实宽厚与平和朴实的笔致，才会在诗美营造中偏爱田园牧歌式的悠远古韵，才会有充满童真意味的儿童视角的成功运用，才会在叙事中不断传出对远逝的自然与人伦之美的感喟与怀恋。京派小说避实就虚的写意性、亦真亦幻的意象创造、讲求隐喻象征的含蓄意蕴，以及语言运用上的淡远蕴藉，也无不与其文化姿态相呼应。京派作家的人生选择和现实境遇当然会有所不同，其小说题材和具体感兴也会显出差异，

但主观情感的介入、诗化体式的追求、边缘人生的咀嚼、古朴人情的回望、美善理想的憧憬，以及城乡文明之间的自觉比照、现代传统之间的无限思量，这一切都是相近的。

（叶诚生）

171. 京派散文创作具有哪些特征？

京派散文是1930年代中国现代散文创作的重要收获，其代表作家有何其芳、李广田、沈从文、萧乾、俞平伯、废名等。周作人作为京派趣味的引领者之一，虽不能仅被京派概念所框限，但其散文创作也可在一定意义上视为京派散文的重要标志。

京派散文作家有着自觉的散文文体创造意识，被研究者普遍认同的现代散文的两大体式——“闲话”与“独语”都可在京派散文中找到典型文本。周作人的小品文以及在他影响下的废名等人的散文创作，虽在文体个性上不无分殊，但大都呈现出相似的冲淡自然的闲话风。这种絮语闲谈式的散文小品不事单纯的叙事，也不做纯粹的抒情，而是将人情物理、自然万物化入简单平实的文字之中，无论俯仰天地宇宙还是体味世道人心，无论书卷气息还是自然情味，都能化为兼具文人情趣与日常兴味的美文。周作人的小品文实际上为京派散文的发展树立了一种性灵文学的格调。在随后出现的李广田等人的散文中，虽然有某种经营抒情语体的冲动，但同样能让人看到对朴素平和的文章境界的追求，李广田的《画廊集》、《银狐集》等在乡间野花草木与风物人情中传达浑厚素淡的笔致，可以说大有周作人文章的神韵。

京派散文同样为人看重的还有以何其芳为主要代表的体现散文抒情体式独立而成熟发展的一类创作，人们普遍将这类散文视为“独语”体。何其芳的散文理念和创作实践体现出京派散文试图完善现代散文文体形式、追求纯粹的散文美的努力。著名的《画梦录》集中表现了何其芳所代表的这种精致的美文风格。这种抒情美文在语言和意象上刻意经营，通过微妙繁复的感觉经验和心灵驿动以及对色彩、节律和意境的展示，空前强化了散文的形式感和艺术美。京派散文在这种精粹美文的创造上也达到了现代散文与传统诗美境界的某种契合，使散文的文体建设在获得语体自由和思想新质之后又汲取了审美经验上的传统滋养。虽然在这种充满诗意的美文体式中，何其芳式的语言雕琢也见出了京派散文失落自然天成之美的可能，但京派文人自由多样、富有个性的艺术趣味也能使京派散文的发展自我调适、自我克服，不断呈现某种中和之美，这也正是京派文人强调文化选择的自由性所带来的积极影响。像沈从文在《湘行散记》中所表现的故乡山水与质朴生命，又以他惯有的不露声色的平和流畅的语言追寻旧梦，记录实感，成为京派成熟散文境界的又一体现。

（叶诚生）

172. 重评"民族主义文学"创作。

"民族主义文学"是1930年代错综复杂的文学与社会思潮交互作用中的一个特殊存在，它有国民政府及其背后的政党法统的直接支撑，但同时又是隐显不定而又贯穿于中国现代文学发生发展进程中的长久精神线索，在抗战时期又在"战国策"派那里得到一次认真总结。以往文学史上对"民族主义文学"的评价大都是否定的，它被普遍视为当时国民党的政权意志和政治意识的传声筒，代表着反对左翼文学、否定阶级存在、为右翼社会政治力量张目的一股势力。虽然这种理解不无历史合理性，但对这样一个缠绕于文学、政治以及民族国家之间的文学史对象，需要走出既定的认识，作出进一步评价。

应该说，"民族主义文学"提出之初，尤其是在1930年代左与右对抗的语境中，它身上的政治标示与意识形态统摄功能是明显的。潘公展（1895—1975）、傅彦长（1892—1961）、王平陵（1898—1964）等人及其名下的《前锋周报》、《前锋月刊》、《现代文学评论》等刊物几乎都是政治力量直接支配下的产物。然而，"民族主义文学"充当国家意志与政党伦理代言人的事实，并不能完全遮蔽这一派理论所试图建立起来的文学与现代民族国家建构之间的联系。事实上，回到1930年代的历史情境中，政治始终是不同文学力量之间冲突的主因，特别是左翼革命文学与右翼的民族主义文学之间，更是在政党理念与政治目标的对立中进行针锋相对的论争。从某种意义上说，民族主义意识同样是左翼文学包含的重要主题，民族凝聚与民族复兴也正是革命文学政治理想中的应有之义。双方真正对立的并非民族主义意识本身，而是如何确证现实政治的不同合法性问题，即"民族主义文学"。

处于斗争焦点时，无论反对它从而否定现实秩序的不合理，还是鼓吹它以维护当时的国民党政权利益，其实都并非在文学本身交锋，而是深具政治内涵的现实对抗。因此，在我们清醒认识到现实政治层面上"民族主义文学"的非正当性的同时，也不应过于轻视其在文化伦理与文学精神上的理论或逻辑价值。如果说在1930年代《陇海线上》、《黄人之血》等"民族主义文学"较为苍白的代表作中，还不易澄清其自身本应具有的民族国家想象与民族意识重建的深层内涵，那么，到1940年代陈铨等又一轮"民族主义文学"的文学实践中，激发民族意识、创新民族精神、回应救亡危局的文学理想则显得更加自觉了。"民族主义文学"在政治上的失当与尴尬和现实效应上的无力是需要批评的，而其标榜的以民族意识为中心、以文学创作回应民族的时代处境和文化课题的姿态也需获得必要的学理上的再梳理。

（叶诚生）

173. 概述1930年代社会剖析派小说的创作特征。

社会剖析派小说是指1930年代茅盾(1896—1981)所代表并引领的一个小说流派。这一类小说创作是革命文学克服早期的幼稚病之后的产物,也是左翼文学的重要收获。除茅盾外,代表性的作家还有吴组缃(1908—1994)、沙汀(1904—1992)、艾芜(1904—1992)等。

茅盾的小说虽然很难用"社会剖析"一语道尽——比如其《蚀》三部曲所代表的创作之初的某些自然主义手法和强烈的情感主义色彩——但专注于表现重大社会历史题材、以对社会演变与历史发展的深入分析作为创作题旨,这一点确实是茅盾小说的一大特质,也是他为社会剖析派小说创立的基本原则。无论《子夜》、《春蚕》还是《虹》、《腐蚀》,茅盾小说总是表现出题材上的阔大与及时,总是力求全方位、多层面地表现时代与社会的全貌。这正是社会剖析派小说的基本特征,即从社会的总的连带关系中全面地考察对象,体现对社会的总体理解与认识。《子夜》空前完整地展现了现代都市中从民族资本家、买办金融资本家、中小企业主、土乡绅到都市浮浪青年、小资产阶级男女、公馆客厅与闺房中的太太小姐、都市交际花等全景图,并且进一步地揭示了这样一个工业文明时代中国社会的历史走向与民族资产阶级的失败命运。可以说,《子夜》是我们理解和把握社会剖析派小说创作特征的一个典型范本。社会学意义上的全貌审视、经济视角的频繁使用、集中而又纵横交错的生活场景、充分写实的叙述语言等,这些都在《子夜》中得到了体现。即使是在《林家铺子》式的题材较小、结构也相对单一的小说中,茅盾仍然能够以小见大,借一个小镇上的小商铺老板的辛酸命运关联更阔大的社会现实,现实指涉与时代内涵都保持了固有的厚度与力度。这种在创作中始终贯彻客观冷静的社会思考与普遍联系的叙事视角的手法和倾向,极大地影响了其他社会剖析派作家。吴组缃在《子夜》出版后不久便撰写了《评茅盾的〈子夜〉》,对茅盾小说紧紧贴近现实问题、抓住巨大的题目来反映当时的时代与社会这一创作特点作出了认真总结。虽然吴组缃的《一千八百担》、沙汀的《淘金记》、艾芜的《春天》等在题材上各有侧重,叙事格局有时也不及茅盾阔大,但其各自的创作历程都延续了社会剖析派的基本精神,特别是这些后起作家的乡土叙事,将对中国农村社会历史演变的表现推向了一个新阶段。社会剖析派小说虽然难免会有理性大于感性之弊,但毕竟在整体上显示出了左翼文学新的发展,其全面解读社会历史的创作努力是具有文学史意义的。

(叶诚生)

174. 概述"论语派"的主导倾向。

1930年代是新文学获得长足发展的时期,也是散文小品的收获期。小

品杂感的繁盛使得1933年被称为“小品年”，“论语派”正是这一背景下活跃在当时文坛的一支颇具特色的力量。其代表人物主要有林语堂（1895—1976）、邵洵美（1906—1968）、章克标（1900—2007）、陶亢德（1908—1983）等，《论语》（1932—1937）、《人间世》（1934—1935）、《宇宙风》（1935—1938）是“论语派”的代表刊物。

从思想与文学渊源上说，“论语派”在很大程度上是语丝派的某种延展，同时其自身又进行了较大的调整与转变。林语堂作为“论语派”的主要人物又是此前语丝派的大将，在他身上其实集聚了“任意而谈、无所顾忌”的语丝精神和率性而为、表现性灵的自由趣味。应该说在“论语派”的形成与转变过程中，林语堂所具有的这两种文章境界，有一个渐有侧重并最终执于一端的发展倾向。在最早创刊的《论语》时段，林语堂等人仍有不乏锋芒的思想与社会批评文字，其办刊宗旨中也有对附庸权贵与肉麻文学的否定。然而，从主导倾向上看，《论语》开启的林语堂等人的小品文创作确实改换了语丝精神的内涵，更加强调政治上的不左不右、文化上的自由原则、趣味上的幽默精神，其创作中的批判意识裹藏在风趣幽默的语言内里，而且日益消融在闲适、中庸、趣味主义和幽默性情之中。可以说，《论语》一方面体现了这一派作家曲折传达的社会意识，另一方面更代表着他们越来越自觉和明显的文学选择。这种中正平和、回避政治、谑而不虐、独抒性灵、凸显幽默的自觉意识在后来的《人间世》和《宇宙风》中化为更加彻底的创作实践。虽然左翼文坛对“论语派”的趣味主义和消闲文学观多有抨击，但在思想层面“论语派”并非革命文学的敌人。实际上这批作家在社会层面的某种退缩也正是其不满于现实政治的反映，他们不可能真正认同专制卑劣的黑暗力量。只不过在革命作家看来，“论语派”的小品文只能在风沙扑面、虎狼成群的时代里充当无用的小摆设，失去了新文学固有的历史力量。今天看来，“论语派”的得失利弊也均在其中，现代散文既收获了不拘一格的言志散文与风雅小品，也在其中失落了不少作用于历史的批判精神。尽管如此，林语堂式的文章境界终究还是现代文学中值得珍视的佳制，其亦庄亦谐的笔致、名士谈心般的悠然闲适、自由自足的文化心态，都丰富和凸显了现代散文中的幽默精神、自然趣味和文化色调，使得言志派的性灵文学有了新的可见的实绩。

（叶诚生）

175. 简评现代诗派在中国新诗史上的地位。

中国新诗在五四白话诗阶段确立起自身合法性之后，经过写实的白话诗、郭沫若式的浪漫主义诗歌、前期新月派的新格律诗以及后期的自我调整、早期的象征诗派等若干阶段，在1930年代终于又有了新的发展。这一新变的主要代表便是现代诗派，它以1932年创刊的《现代》杂志得名，后来又创办了《新诗》月刊等诗歌刊物，代表诗人有戴望舒（1905—1950）、卞之琳、施



蛰存、废名、何其芳、林庚等。

现代诗派首先是对后期新月派与早期象征诗派的延展和克服。戴望舒等人在广义的后期新月诗人群中，或者直接参与其间或者受到新月诗人的重要影响，像戴望舒的《雨巷》便是糅合了新月诗歌的音乐性与象征诗派的意象性而创作出的一首精粹的诗歌。然而考察现代诗派的诗歌理念和创作实践，我们可以发现其对某些新诗传统的克服更为显著。现代诗派不再专注于音乐美的建构，走出了新月诗人对诗体形式的沉迷，转而强调诗的情绪的抑扬顿挫，强调诗情对格律的超越。对早期象征诗派而言，现代诗派一方面是一种延续如意象的营造，同时更是一种超离，特别是对象征诗派脱离现实经验和日常生活的抽象诗情作出了反拨，使得象征诗歌进而走出生硬意象群的堆加而成为更加成熟的现代主义诗歌。对于五四时期的诗歌而言，现代诗派虽然也强调了类似的诗歌散文化主张，但那种过于直白或者不加节制的直抒胸臆式的表达方式、不加鉴别地否定传统诗歌的做法都被克服了。尤其是在对待传统诗论及诗歌实践的态度上，现代诗派做了有效的会通尝试。如同欧美的现代诗歌曾经在19世纪末20世纪初自觉寻找东方与中国传统诗歌的营养一样，戴望舒等现代诗人更为自然地建立起现代派诗与中国诗歌传统之间的血肉关联，特别是意象使用上的相似和内敛含蓄、充满暗示的诗歌修辞，在现代诗派笔下得到一再体现。戴望舒等人在现代与传统、借鉴西方与创造性地转化本土诗歌资源上的自觉努力，使他们在中国新诗史上具有了重要意义。即完成了自五四白话诗对古典诗歌秩序的反动之后，新诗发展中的又一次螺旋式上升，表面上回归了诗歌散文化、讲求内在律的诗歌理念，实际上则通过对象征主义的深化和语体、诗情上的双重创造会通古今、融会中西，实现了新诗的又一次自我调适与发展。即使是在五四诗人和后期新月派曾经强调过的内在诗情层面，现代诗派也以现代生活中的现代情绪做出了最新的发挥，并以都市中的怀乡主题建立起与中国诗文传统中的古典人文境界的精神联系。

（叶诚生）

176. 七月派小说具有怎样的创作特征?

七月派小说是在胡风文艺思想引领下形成的一个重要小说流派，在20世纪三四十年代民族解放战争的血与火的洗礼中，七月派以直面时代的现实主义风格、主观战斗的精神力量、血肉搏斗的心理强度，为现代小说的发展添上了浓墨重彩的一笔。七月派小说以《七月》、《希望》等杂志为中心，代表作家有路翎（1923—1994）、丘东平（1910—1941）、彭柏山（1910—1968）、冀汸（1920—　）等。

胡风强调主观战斗精神的现实主义文学观，极大地影响了七月派小说的精神特质与艺术风格。在胡风看来，文学创作是作家主体与表现对象之

间进行血肉搏斗的激烈过程和痛苦结果。民众作为现实主义小说的叙事对象，一方面有自由与反抗的意志与力量，同时也身负几千年精神奴役的创伤。作家作为创作主体相应地一方面要深入到对象世界，与之血肉相关，同时也要强化主观力量，能够以批判和搏斗的精神作用于对象，并且最终形成主、客体之间相生相克的深刻关联。七月派作家也正是在这种将五四启蒙主义传统与革命现实主义精神相融会的文艺思想指导下从事创作的。可以说，七月派小说重新张扬了五四人的文学的精神，将启蒙理念与现实人生在新的历史条件下异常紧密地结合起来。由于强调对象的丰富性和复杂性，七月派小说笔下的民众生活与知识者境遇，走出了机械的革命文学所暴露的公式主义和客观主义，像路翎的《饥饿的郭素娥》中底层流浪者身上的生命蛮性与反抗意志、同处底层的女性身上物质与精神的双重匮乏以及由那种原始强力所带来的对欲望与爱情的极端态度，又如丘东平的《第七连》、《一个连长的战斗遭遇》（均收入 1944 年版《第七连》小说集）中纠缠在欲望与正义、昂扬与受难、英雄与荒诞之间的刚刚脱胎于旧式军队中的新的中国军人，这些形象都一再进行着人与现实之间的惊心动魄的肉搏战，人物在极端情境如战争或极度压抑中，既释放着不无病态的激情，也唱响了生命与时代的最强音。与这种极具感染力的现实主义美学精神相适应，七月派小说强化了心理表现的色彩，不管是社会边缘的小人物、还是漩涡之中的弄潮儿，作家们都能尽情书写人物紧张激烈的心理起伏，特别是像路翎《财主底儿女们》对现代知识分子在追求与幻灭中的心理挫折与精神磨难的深入揭示，更是七月派小说表现内在灵魂世界的最优秀代表。知识者在反叛传统和信仰革命之间，心灵世界所遭遇到的并非新旧二字可以轻易道尽，路翎的小说逼真地表现出了这种精神困苦。七月派以复杂的叙事内涵、激烈的心理强度、注重主观感受的现实主义风格以及浓烈的审美况味在创作主题与审美境界等层面都体现了现代文学新的成长。

（叶诚生）

177. 简评七月诗派对中国新诗发展的贡献。

七月诗派是抗战深入展开后直至 1940 年代中国新诗发展中涌现出的重要诗歌群落，也是当时国统区文学的重要组成部分。它以《七月》及后来的《希望》、《诗创作》、《泥土》等杂志为主要阵地聚集了一批优秀的青年诗人，其主要代表有绿原（1922—　）、鲁藜（1914—1999）、冀汸（1920—　）、阿垅（1907—1967）、曾卓（1922—2002）、孙钿（1917—　）、牛汉（1923—　）等。

七月诗派首先承接了 1930 年代中国诗歌会的左翼诗歌传统，努力将诗和人生相联系，特别是将诗歌的美感力量与社会生活乃至革命实践相联系。在抗战和后来激烈的国内政治斗争的烽火年代里，七月诗派高扬进步诗歌的现实主义精神，以自觉彻底的历史参与者的姿态投入诗歌创作之中，从而

在中国新诗发展中再次强化了诗歌的历史意识与现实感,有力彰显了诗歌的史诗境界。这是对革命文学的一种新的充实,也是对1930年代绅士诗人与现代主义诗歌空幻虚无诗境的有力克服。尤其是民族解放战争的血与火的洗礼,使七月诗派对现实人生的理解更加凝重沉实,其诗歌创作的时代主题显得血肉丰满。

七月诗派产生巨大影响并获得相应的文学史意义的原因,不仅仅在于其对左翼诗歌传统的继承和深化。由于胡风文艺思想的决定性作用,七月诗派自觉强化了诗歌的革命性品格与主观战斗精神的有机联系,不仅要反映时代、呼应现实,更要与现实人生进行勇猛的搏斗,以主观战斗的人格力量突入现实,在实践中改造和创立新的现实。这种诗歌理念实际上是对五四文学精神的重新唤醒和表现,强调主体力量与能动的实践品格,反对客观主义式的追随现实,这无疑在强调现实主义原则和历史功能论的进步诗歌传统中,增添了包括诗人的主观意识与个性力量在内的更加深广的诗歌内涵,使中国新诗的革命倾向中融入了本应具有的精神强度与主体的情感丰富性。这种诗歌理想一方面凭借高扬的时代最强音,克服了自由主义诗人的无力感,另一方面也以人格内涵和主体创造意识增强了进步诗歌的诗美感召力。可以说,正是七月诗派为我们留下了一种战斗的又是个性的、经验的又是理想的、艺术的又是实践的诗美境界。

七月诗派在战争岁月的磨炼中获得了对现实人生更为成熟深入的体察,其成熟的诗思也是经由同样深沉有力的诗歌语言表现出来。在其充满现实气息的对象世界里,抒情主人公的声音最高亢,而这种激越的诗情又是源于对时代和自我的深切感知,其自由体诗的体式又强化了这种主客体交互作用的诗境的张力,使得艾青以来的中国自由体诗再次得到了内蕴的充实和修辞上的拓展,诗歌厚度与力度的增加都体现了新诗更强的表现力。

(叶诚生)

178. 简评"战国策"派的理论主张及创作实践。

抗战时期现代文学经历了战时情境下更为复杂的思潮冲突,其中1940年代初的一场围绕"战国策"派的论争正是一个颇具代表性的个案。该派主要人物陈铨(1903—1969)、林同济(1906—1980)、雷海宗(1902—1962)等在当时的昆明和随后的重庆先后创办《战国策》半月刊(1940)和《大公报》副刊《战国》(1941—1942),"战国策"派也由此得名。

"战国策"派既是一个文学流派更是一个文化学派,其理论的主要影响源是西方的历史形态学和文化形态学。在"形态学"的历史文化观念中,文化类型的划分以及对不同文化形态盛衰过程的考察乃至对不同文明模式间相互扩张、相互对抗的把握是解释社会演化、认知历史本质的决定性方法。"战国策"派将人类历史划分为三大阶段,即封建阶段、列国阶段、大一统帝

国阶段，不同类型的文明或者在文化逻辑上或者在历史演进上都会依照这一模式不断演化。“战国策”派在这里表现出某种历史循环论的色彩，因而将“二战”中的世界自然也包括1940年代的中国视为“战国时代”的复现。而要保持文明或民族生命力的旺盛生机，就需要尼采意义上权力意志的作用，需要民族国家的强盛意志力的支撑。虽然“战国策”派不断表达着某种应对战时现实政治的方略，但其理论归宿还是指向文化建设层面。文化形态学的分析带来的是对多元历史和异质文化的认可，也使之具备了文化与历史比较的意识。之所以对抗战时代的中国寄予厚望，正是在其文化理论中“列国阶段”是文明演进中最富历史张力和文化创造力的时代，1940年代这样一个新的战国时代理应激活民族文化、高扬民族精神、重建民族强权国家。无论面对求生存的时代课题还是促创造的文化使命，“战国策”派都以其历史文化形态学的逻辑做出了富有强力气息的回答。

“战国策”派的文学实践自然也深受其文化理念的影响，他们自觉以超人哲学作为文学经验与艺术传达的美学基础，呼唤强力、尊崇英雄。林同济的《寄语中国艺术人》提出了其艺术实践的三个创作母题：恐怖、狂欢和虔恪，要求创作逼近生命幽暗的深层，传达生命深处的冲动与强烈的感性知觉力，表现对绝对神圣体的庄严崇拜。这不仅是“战国策”派的文艺观，更是其创作实践的主题与境界。尤其是陈铨的戏剧创作如《野玫瑰》、《蓝蝴蝶》与长篇小说《狂飙》等作品，大都以意志力、强力崇拜和英雄情结作为创作的指归，其中反复交织着高调的民族主义、强权重建的国家意识、虔诚献身的英雄气息。在现实政治、学术发展、文化思考和艺术实践的交错重叠中，虽然“战国策”派屡遭批评，其思想与创作也不无误读历史的局限，但“战国策”派在文学史上又的确留下了自己独特的面影。

（叶诚生）

179. 1940年代浪漫派小说创作具有怎样的特征？

1940年代的浪漫派小说其实是从1930年代末就开始了最初的创作尝试，其代表作家徐讦（1908—1980）、无名氏（1917—2003）的创作起步都是从1936、1937年间开始的。在随后的1940年代文坛上，二人所代表的新浪漫派小说风行一时，产生了极大影响。

虽然徐讦、无名氏都无意于在文坛造就一个文学流派，但二人的小说又的确表现出某些共同的特征。首先，奇异甚至怪诞的想象以及与之相适应的夸张和富有理想色彩的主观化叙事，这是他们小说创作的醒目特色。1940年代浪漫派被视为主流现实主义叙事之外的讲求个人化与唯美化的小说潮流，其人物设置、情节编排与叙述基调都带有浓重的主观想象和空幻新异的色彩，甚至作家会有意识地规避那些现实的记忆与经验，在对远离实际生活的想象的沉浸中唤醒艺术生命，推动叙事的展开。徐讦的《阿剌伯海的

女神》、《鬼恋》、《风萧萧》，无名氏的《北极风情画》、《塔里的女人》等小说中，扑面而来的尽是深海中的夜船、蒙面的少女、恍惚不定的幻梦、奇绝美丽的爱情、神鬼人的纠缠、浪漫主义诗歌式的奇遇、亦真亦幻的追寻历程等等。这些无边无际的想象世界中的人物与故事呈现出一个较之早期浪漫主义小说更加绝美奇异或更为阔大狂放的境界。其次，1940 年代浪漫派小说大都带有生命沉思与哲理内蕴，超越了耽于抒情的既有浪漫小说的叙事格局，表现出对人类境遇、宇宙真谛和生命终极意义的沉醉与思考。无名氏的《野兽野兽野兽》、《海艳》、《金色的蛇夜》通过主人公印蒂波澜起伏而又神秘奇异的人生追求，在生命磨难、革命激情、血腥暴力、至美爱情、道义良知、神道魔性、天堂地狱等等反复缠绕中，揭示有限人生的无限可能与最终归宿。徐讦曾经接受的哲学训练与后来的心理学兴趣更使他的小说长于表达真、善、美之间的永恒冲突。《风萧萧》中的人性思考、女性意识、伦理与历史间的纠缠、无限绵延的时空观照下的爱与生命，都是其哲理性的集中体现。第三，这一派小说兼具先锋文学与通俗文学的属性，而且无论在实验色彩上还是大众意趣上都有相当程度的体现。徐讦笔下类乎心理小说的叙事特征与惊心动魄的间谍大战和悬疑迷幻的人鬼之恋相辉映，无名氏小说对唯美情调与形而上主题的表现中又夹杂着爱情传奇、戏剧化故事和异域风情。可以说，1940 年代浪漫派小说以一种文化综合的追求和融会雅俗的艺术创体显示出现代小说思想探索的丰富性与文体生长的多重可能。

（叶诚生）

180. 概述九叶派诗歌创作特征。

九叶诗派是对 1940 年代抗战胜利前后涌现出的一批青年诗人的指称，其中代表性诗人有穆旦（1918—1977）、郑敏（1920—　）、袁可嘉（1921—　）、辛笛（1912—2004）、陈敬容（1917—1989）、唐祈（1920—1990）、唐湜（1920—2005）、杜运燮（1918—2002）和杭约赫（1917—1995），这九位诗人的诗作合集《九叶集》于 1981 年出版，“九叶诗派”由此得名。九叶诗派中的部分诗人连同当时活跃在西南联大和战后北平、天津、上海等地的其他青年诗人还在 1940 年代创办《诗创造》(1947)、《中国新诗》(1948)等有影响的刊物，因此在文学史上也被称作“中国新诗派”。

九叶诗派的创作首先带有战争年代的烽火气息与生命体验。虽然校园曾是他们主要的诗歌写作场所，但此前的艰苦跋涉与随后不少诗人投身炮火与战争前沿的经历，使诗人们积聚了厚实的现实体验与自我认知，穆旦便亲身参与了中国远征军的惨烈战斗。这些特殊经验使九叶诗人的诗情特质沉实丰厚，并且经由时代感知抵达生命考辨的深层。穆旦的《被围者》对时间的感受是“每一秒白热而不能等待”，对置身之地的描述是“那灿烂的焦躁到这里就成了今天一片沙砾”。诗人对“平庸的永远”的抵抗和围困者的体

验既是源于战争经历的感兴，也是超越性思考的产物。九叶诗派的这种沉实而又超越的现实感使其创作又具有了生命哲思的诗韵。九叶诗人中的理论代言人袁可嘉和唐湜便自觉将现代主义诗歌的“现实、玄学与象征”相结合的原则落实到自身诗论之中，使得九叶诗派既保持着深切的现实意识又一再通过陌生的现代意象和生命玄想跃入诗歌表现的深邃世界。陈敬容《力的前奏》中瞬间凝神震颤的声音、拼聚一生呼吸的舞者等意象就反复传达着对大时代中的个体生命的深长思索。与上述诗歌内涵上的特质相适应，九叶诗人经历了更真切的现代主义诗艺的习染，燕卜逊带来的英国现代诗、奥登亲身传授的后期象征主义诗歌等都如此真切地在诗人们身边发生影响，九叶诗派的诗歌理念随之发生了重要变化。无论在现实、生命还是诗歌艺术的不同意义上，他们都自觉沉入更深处，追求诗歌创作对饱含诗思与感性经验的传达，而非情感主义式的浪漫抒发，他们将大起大落的时代命运与个体感知通过融合了知性与感性的诗歌语言传达出来，在诗歌境界上克服了浪漫的感伤，走出了单纯的宣泄，完成了新诗向现代主义诗境的一次转型。九叶诗派正是以上述逼视现实而又超越时代的现代诗思，不无分裂却又充满张力的生命意识，激烈多变而又凝神静观的审美姿态，以及冲出种种有形或无形围困而又无限敞开的灵魂世界，向我们展示了新诗获得的语义繁复的现代性。

（叶诚生）

181. 概述“山药蛋”派的形成和发展。

在毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》的指引下，抗日民主根据地沿着工农兵方向的文学创作蓬勃开展起来。赵树理（1906—1970）1943 年创作了《小二黑结婚》、《李有才板话》，1945 年又创作了长篇小说《李家庄的变迁》，同时还写下了《孟祥英翻身》、《富贵》等一系列短篇小说。这些取材于太行山区抗日根据地斗争生活的作品，以新鲜朴实的民族形式、生动活泼的群众语言、乐观机智的幽默风格受到人们普遍的欢迎。1947 年 7 月，晋冀鲁豫边区文联召开会议，号召文艺创作向赵树理方向迈进。赵树理的成功直接影响了一批土生土长的山西作家，1945 年马烽、西戎写出了《吕梁英雄传》，走上了和赵树理一致的道路。

新中国成立后，赵树理在北京工作。但他仍以晋东南农村为生活基地，经常回到山西农村，关注并从事农村的实际工作，写出了《登记》、《“锻炼锻炼”》等短篇小说和长篇小说《三里湾》。1950 年代中期，马烽、西戎、孙谦、胡正、束为等作家回到山西工作，并以山西省文联机关刊物《火花》为阵地，发表了一系列有影响的作品。他们的作品真实地反映了山西农村的生活，热情地歌颂了农村的新人物、新气象，对农民的精神弱点也进行了善意的嘲讽，并具有诙谐幽默的轻喜剧色彩，呈现出大体相近的艺术趣味和风格。

《文艺报》1958年第11期刊出了“山西文艺特辑”。其中，有对赵树理、马烽、西戎、束为、孙谦、韩文洲等人的作品总的论述，也有对他们单篇作品的评论。于是，被称为“火花”派、山西派、又谐谑地称之为“山药蛋”(山药蛋即马铃薯，山西的特产，既有地方特色之意，又有土里土气之寓)派的文学流派，遂为全国文艺界所公认。

这一流派的发展并不是一帆风顺的，不仅常常受到“低级”、“过时”的非议，而且几度遭到极左思潮的批判。“文化大革命”中，“中间人物论”和“现实主义深化论”成为所谓“黑八论”中的两论，赵树理成了“修正主义文艺创作的黑标兵”，“山药蛋”派的作品也成了“黑线专政”的罪证。这样，一个扎根于现实生活土壤中的文学流派，在政治的压力下遭到了灭顶之灾。

在社会主义建设的新时期，随这一流派历经坎坷而幸存的老作家继续执笔创作，一批年轻的山西作家如张石山、成一、李锐等继承了“山药蛋”派成熟的艺术经验，而又有了新的开拓和发展。人民文学出版社1984年出版了《山药蛋派作品选》，“山药蛋”派的小说创作重新得到肯定。

(张学军)

182. “荷花淀”派小说创作具有怎样的艺术特征?

1945年孙犁(1913—2002)在《解放日报》发表了短篇小说《荷花淀》，此后，又发表了《嘱咐》等一系列的小说，逐渐形成了清新优美的艺术风格。新中国成立后，刘绍棠、从维熙、韩映山、房树民等青年作家自觉地学习孙犁的创作艺术，并形成了大体一致的风格。于是，以孙犁为代表的“荷花淀”派在1950年代中期就自然地形成了。

对河北农村生活的诗意描绘，具有鲜明的地方色彩，是荷花淀派小说创作首要的艺术特征。孙犁写白洋淀，写滹沱河，也写冀西山区，把文学之根深植于河北农村的厚土之中。刘绍棠以描绘北运河两岸的农村生活画面见长，韩映山以写白洋淀为主，从维熙早期的小说则散发着冀东农村泥土的芳香。他们以从容舒缓的笔致、清新优美的文笔，表现出根据地的农民群众以怎样的自我牺牲支撑着民族的战争，翻身农民如何辛勤地耕耘播种；社会主义建设中农村的新气象、人民群众对受难者的爱护和救助都得以展现，从而获得了一幅幅诗意盎然、气韵生动、清新优美、充满时代感的农村生活画卷。

善于从平凡的生活场景中发掘美的意蕴，表现出注入新的时代内容的人性美、人情美，讴歌光明，引人向善，具有欢乐明朗的格调，是“荷花淀”派小说创作的又一特征。孙犁是“真善美极致”的追求者和歌唱者，他从农民群众平凡的日常生活细节中，去捕捉他们爱祖国爱家乡的高尚情操和革命的乐观主义精神。如《荷花淀》、《山地回忆》等都是从日常生活场景中来表现具有时代精神的人性美的。刘绍棠的小说更注重对传统美德的颂扬，特殊的际遇，使他怀着报恩的心情着重阐扬家乡人民扶危济困、多情重义的侠

义心肠。从维熙在受难的知识分子艰难跋涉的旅途上，也着意去发掘蒙尘的“黄金”，展示出知识分子在逆境中的凛然正气和人民群众对于受难者的关爱与救助。韩映山的小说以明丽的笔致歌颂真善美，鞭挞假恶丑，激浊扬清，催人向上。

“荷花淀”派小说还特别善于刻画农村青年妇女的形象。孙犁笔下的水生嫂、吴召儿、春儿、妞儿、九儿等，刘绍棠小说中的花碧莲、望日莲、青凤、春雪等，韩映山的《晚香玉》、《巧芝》、《新媳妇柳文雅》等作品的主人公，以及从维熙笔下的李翠翠、蔡桂凤、石草儿等，这些青年女性虽然没有受过高深的文化教育，但有着大自然的灵气和民间传统的美德。她们或是深明民族大义，或是对爱情忠贞不二，或是怜贫惜弱、热心助人，或是沦落风尘而义薄云天。其性格有的含蓄深沉，有的欢快活泼，有的野性泼辣，但都具有心地芳洁、品德高尚、质朴自然、清新健康的美，给人一种向上的道德力量。

“荷花淀”派小说对农村生活的诗意描绘，对人性美、人情美的颂扬，对清新明丽的意境的追求，使之具有优美婉约的艺术风格。

（张学军）

183. “山药蛋”派与“荷花淀”派小说在思想和艺术上有何不同？

“山药蛋”派与“荷花淀”派小说都属于乡土文学，但两者的审美形态却有很大的差异。

对传统文化采取不同的价值取向是“山药蛋”派和“荷花淀”派小说的最大区别。中国传统文化既有温情脉脉的伦理关系、仁爱礼让的人间亲情等美好的方面，也有僵化保守的小农经济造成的国民劣根性。“山药蛋”派作家认识到农民是以劳动者和小生产者的双重身份走上集体化道路的，社会主义改造将是一个长期的过程，并呈现复杂的形态。他们继承了鲁迅文化批判的传统，敢于正视和揭露农村现实中的种种矛盾和农民精神的弱点。在农业文明和历史进步的冲突中，以时代的需要为尺度，对农民文化中劣性的历史积淀进行了批判和善意的嘲讽。所以，老一代的农民就成为他们描写的主要对象。但是，由于他们过分追求文学的认识功能，甚至宣称要使文学成为生活的教科书，这就缺乏一种深邃的理性认识，只能就事论事，无法从更高的角度来认识和把握农民的精神和命运。“荷花淀”派的小说在总体倾向上具有传统的文化乡土精神，继承了废名、沈从文的艺术传统，对仁爱、信义、温情、和谐的人际关系与人性中美好积极向上的一面，倾注了更多的热情。因而，代表美好、欢乐的青年女性成为他们讴歌的对象。他们是“真善美极致”的追求者和歌唱者，以理想化的乡村图景来取代现实，来发掘平凡生活中闪光的亮点，进行诗情画意的描绘，有着浓郁的诗的特质。

在艺术创作上，“山药蛋”派的小说注重冷静客观的再现。在情节结构

上，强调事物发展的动态过程，注重事件发展过程的展现，故事性强。并把无价值的东西撕破给人看，在幽默诙谐的笑声中，使人们同自己的过去愉快地告别，有一种轻喜剧的风格。在人物塑造上，强调人物思想性格的发展变化，有一种动态感，具有古典小说和民间文艺的特质。“荷花淀”派的小说注重抒情写意的表现。他们善于在现实生活中来寻找和发掘诗情。在情节结构上，总爱截取事物发展过程中相对静止的阶段进行表现，不注重矛盾冲突，而着重静态描绘，有一种散文化的倾向。在人物塑造上，不关注人物性格的刻画，而重视人物美好心灵的表现，以美好的人情人性来弥补现实的缺憾。同时，清新明朗、恬淡自然的风俗画描绘，同人物美好的心灵相得益彰，犹如欢快温馨的轻音乐，给人恬淡和谐之感。

“山药蛋”派与“荷花淀”派这两种难以相互替代的审美形态，构成了中国当代文学中多姿多彩的乡土文学的艺术世界。

（张学军）

184. 台湾现代派小说创作具有怎样的特征?

台湾大学外文系的一些青年学生，于 1960 年 3 月创办了《现代文学》杂志，由白先勇(1937—)任主编。《现代文学》的成就，一是系统地介绍西方现代派文学理论和作家作品，再就是进行现代派文学的创作实践。《现代文学》从创刊号到 1973 年停刊，共发表台湾 70 余位作家创作的 206 篇小说。主要作家有白先勇、王文兴、陈若曦、欧阳子等。现代派的小说创作成为 1960 年代台湾文坛上的主导性潮流。

着重探索人物的内心世界和变态心理，是台湾现代派小说的首要特征。现代派作家以弗洛伊德的精神分析学说为武器，细致入微地刻画出一颗颗畸形变态的灵魂。欧阳子的小说多写畸形的恋情，如《那长发的女孩》、《秋叶》、《近黄昏时》等都把人物变态的性心理的复杂微妙之处展示得淋漓尽致。王文兴的《寒流》展示了一个 13 岁的少年被色欲诱惑与克制的矛盾心理。白先勇的《芝加哥之死》尤其具有震撼人心的悲剧力量。小说在中西文化的冲撞中，展示了一个留美学生吴汉魂在取得博士学位后精神崩溃投湖自尽的过程。在潜意识与意识、本我与自我的尖锐冲突中，吴汉魂认识到自己梦寐以求的一切不过是一片虚无之后，从而陷入了精神崩溃的绝境。小说对吴汉魂痛苦、绝望灵魂的揭示，给人以巨大的震撼力量。

在异化荒诞的现实中，表现现代人孤苦无依、无所适从的困境，具有存在主义的思想观念，是台湾现代派小说的又一特征。现代派作家把存在主义作为认知世界和自我的哲学基础，着力表现世界和人生的荒诞感。丛甦的《盲猎》就象征着人类对自身前途的茫然，人类的命运就像小说中的猎手那样，被抛进一个无意义的荒谬存在中，只能盲目地寻找自身存在的意义。七等生的《我爱黑眼珠》则是一篇以寓言的形式表现存在主义自由选择的小

说。王文兴的《家变》中范晔那极端的自我中心意识，白先勇“台北人”系列小说中物是人非、世事如烟、人生如梦的沧桑感，也都内蕴着存在主义的因子。

总之，精神分析学说和存在主义观念，成为台湾现代派小说的心理学和哲学基础，也是他们小说创作的两大特征。

（张学军）

185. 台湾乡土派小说是怎样形成的?

1960年代，当现代主义文学创作成为台湾文学主流的时候，乡土文学创作也像一股小溪缓慢地流淌，为1970年代乡土文学的重新崛起积蓄着力量。在批判现代派诗歌和小说的论争中，出现了台湾文学要中国化、大众化和乡土化的文学主张。1964年吴浊流（1900—1976）创办了《台湾文艺》杂志，团结广大作家，坚持现实主义的文学传统，对台湾乡土派小说的发展起到了重要的推动作用。吴浊流1976年去世后，钟肇政（1925— ）接任该刊主编，继续坚持乡土文学的立场。1966年由尉天骢（1936— ）、陈映真（1937— ）、黄春明（1939— ）等发起创刊的《文学季刊》（1973年更名为《文季》）成为乡土文学的另一支生力军。他们针对一味欧化、宣泄迷惘孤独的现代派文学，提出了面向现实生活、反映时代、描写人生的主张。年轻的一代乡土文学作家陈映真、黄春明、王祯和等的创作，逐渐走向成熟。原来从事创作的叶石涛则加强了对乡土文学作家作品的评论和研究工作。这时的乡土文学已经有了自己的阵地、团结了一批作家，并创作出一批有影响的作品。涓涓细流终于在1970年代汇成了乡土文学的大潮，成为继现代派之后又一具有重大影响的文学流派。

1971年的“保钓运动”促使了台湾人民民族意识的觉醒，激发了人们的爱国主义热情，也开始了对崇洋媚外西化倾向的批判。台湾文学界也开始了对现代主义文学的清算。1972—1973年关杰明、唐文标发表文章对现代诗的弊端进行了批判，1973年尉天骢主办的《文季》组织了对现代派小说和《现代文学》杂志西化倾向的批判。这些批判和由此而引发的论争，使台湾文学创作走向了“回归民族、反映时代”的创作道路。陈映真、黄春明、王祯和、王拓、杨青矗、洪醒夫等的小说，以社会底层的小人物为主人公，反映疾苦，揭露黑暗，批判洋奴哲学，充满了民族意识，受到读者的欢迎，也激起了一些政客文人的反对。由此，也引发了1977—1978年间的乡土文学论战。通过论战，乡土文学的作家队伍进一步壮大，乡土文学佳作也汹涌而出，使乡土文学成为台湾文坛上的主导性潮流。这一潮流重新接续上在西化中被压抑的民族精神和被搁置的文化传统，也沟通和发扬了日据时期先辈作家在和日本殖民统治者斗争中建立起来的民族主义精神。

在乡土文学论战中叶石涛强调台湾文学中的“台湾意识”，后来进一步

发展为“台湾文学国家化”。这种主张已经从文论演变为政论,而沦为台独势力的宣传工具。针对叶石涛的论调,陈映真旗帜鲜明地提出了台湾文学的“中国意识”,与之进行了针锋相对的斗争,以维护祖国的统一。

(张学军)

186. “白洋淀诗群”的形成及主导倾向。

在“文化大革命”期间,由于特殊的社会政治形势,文学创作呈现出不同的态势。一是当时公开发表的创作,再就是创作和传播都处于隐秘状态的“地下文学”,其作品的存在方式是以手抄本的形式在读者中间流传。“地下文学”是当时最富有生气的异质力量,成为新时期文学变革的先声。

在“文革”期间的地下写作中具有流派属性的是“白洋淀诗群”。

1969年初,一批北京的中学生到河北省安新县白洋淀地区插队。下乡的生活冷却了他们狂热的激情,使他们对现存的一切发生了质疑,开始冷静地思考社会和人生。从1971年开始,他们以诗的形式表达自己对世界的认识。在白洋淀的下乡知青中,写诗的有芒克(姜世伟)、根子(岳重)、多多(栗世征)、林莽(张建中)、宋海泉、方含(孙康)等,后来,北岛(赵振开)、江河(于友泽)、甘铁生等也到白洋淀游历、交流思想,并切磋诗艺。1973年,他们的诗歌创作达到了鼎盛时期。①

在思想形态上,白洋淀诗群的主导倾向是对现实社会秩序的质疑和对强力政治的反抗,具有个性主义的自由精神。如多多的《祝福》:“从那个迷信的时辰起/祖国,就被另一个父亲领走”。还有《当人民从干酪上站起》、《蜜周》、《无题》等,都表现出一种怀疑和反抗意识。有的诗作表现出一种在荒谬的时代迷惘、孤独、冷漠和虚无的内心体验,如多多的《青春》:“虚无,从接过吻的唇上/溜出来了,带有一股/不曾觉察的清醒,在我疯狂地追逐过女人的那条街上/今天,戴着白手套的工人/正在震惊地喷射杀虫剂”。他们的诗作通过对个体生命的内省,展示了在特定的文化语境下中国人的生存困境,充满了对人道主义的呼唤。

在艺术表现上,他们放弃了“文革”期间那种假、大、空的表达方式,尊重自我的审美体验。如芒克的《秋天》:“你眼睛里的云朵/漫无目的地飘着。/秋天,太阳为什么把你弄得这样瘦小?”根子的《三月与末日》:“我用我的无羽的翅膀——冷漠/飞离即将欢呼的大地,没有/第一次拼死抓住大地——/这漂向火海的木船,没有/想拉回它”。这些诗作以隐喻和象征等手段,表达出自我内心的感受,一切意象都极具个人化,带有鲜明的“现代”意味。

(张学军)

---

① 杨健:《“文化大革命”中的地下文学》,104~109页,北京:朝华出版社,1993。

187. 朦胧诗具有怎样的思想艺术特征?

1970年代末至1980年代初,一批年轻的诗人如北岛(1949—)、舒婷(1952—)、顾城(1956—1993)、江河(1949—)、杨炼(1955—)等崛起于诗坛。他们的诗以一种独立不倚的姿态、新的美学原则向传统的诗学规范发起了挑战,引起了人们的广泛关注。由于其诗作多用象征、暗喻、意象、反讽、变形等手法,意义模糊、朦胧、含蓄,被人们称之为"朦胧诗"。

朦胧诗思想内涵上的主要特征就是对人的尊重。诗人们对人的价值和人的权利进行了充分的肯定,他们目睹了"文革"中非人道暴行,渴望着人性的复归,用诗作表现人与人之间的理解和沟通。如舒婷的《馈赠》:"不是一切真情/都流失在人心的沙漠;/不是一切梦想/都甘愿被折断翅膀。"对人的尊重还表现在对自由人格的追求。这种追求在舒婷的诗歌中,表现为对人格平等的要求,如《致橡树》。这种追求在北岛的诗歌中,体现为独立思考的精神和怀疑精神,如《回答》:"告诉你吧,世界/我——不——相——信!"喊出了一代人的心声。这种对自由人格的追求在顾城、梁小斌、杨炼等的诗作中则表现为人的创造精神的自由发挥,对人的自我价值的肯定。对人的尊重,就意味着对非人道的邪恶势力和压抑人格发展的陈腐观念的批判,舒婷的《神女峰》、《风暴过去之后》,江河的《纪念碑》、芒克的《天空》、顾城的《眨眼》、杨炼的《大雁塔》等,都是具有强烈的批判意识的佳作。另外,后期朦胧诗在以现代意识探究古老文化的时候,企图追求一种史诗性的品格。

"表现自我"成为朦胧诗人共同的诗学主张。这种注重"表现自我"的主体性诗学,必然与传统的描述性、直白式的诗歌写作方式有很大的差异。他们善于透过自我独特的心理感受来折射现实,创造出个性化、心灵化的艺术世界。于是,朦胧诗由对客观现实的描述,转向主体心理感受真实的表达;由被动的反映,转向主体的创造;由写实转向写意,由明确转向朦胧含蓄。从而形成一种人与自然、主体与客体融为一体的艺术世界。朦胧诗多采用象征、暗喻、通感、意象叠加、变形等手段,加强了诗歌的跳跃性,拓宽了诗歌的想象空间,增强了诗作的意象张力。

朦胧诗在1980年初达到它的鼎盛期之后,1982年开始走向衰落。1986年,梁小斌写了《诗人的崩溃》,宣告了朦胧诗的最终解体。事实上,朦胧诗的解体一般认为是在1984年,其后,它被新的实验诗歌所取代。

(张学军)

188. 第三代诗歌的后现代性表现在哪些方面?

第三代诗歌是继朦胧诗之后于1980年代中后期出现在中国先锋诗坛上的主要流派,包括"他们"、"莽汉主义"、"非非主义"等社团。"第三代"的概

念源于《第三代诗会题记》:“随共和国旗帜升起的第一代人,十年铸造了第二代,在大时代广阔的背景下,诞生了我们——第三代人。”①第三代诗歌的主要代表人物有韩东、于坚等。

第三代诗歌把朦胧诗作为革命的对象,以反叛者的姿态,对其进行了彻底的否定。其诗作带有明显的后现代倾向,其后现代主义的美学特征主要有以下方面:

1. 取消诗意构成中的文化因素。第三代诗人认为人不是文化的、历史的、政治的动物,诗也不应成为文化、历史和政治的载体。诗就是诗本身,是生命存在的一种有意味的形式。因此他们提倡“非文化”、“回到本身”。在此之前的中国的当代诗歌始终与政治纠缠在一起,并一度成为政治的宣谕工具。朦胧诗的崛起淡化了政治因素,但其文化意识也不过是政治意识的一种延伸。这种对诗的政治感、历史感和文化感的强化,使诗变成理性观念的载体。正是这种非诗因素,使诗长期徘徊在诗外。所以他们以反文化的姿态,在诗中企图还原或保持人和事物的本真存在。如从杨炼的《大雁塔》和韩东的《关于大雁塔》诗中,可以看出二者的区别。在杨炼的笔下,大雁塔是民族命运的象征,是人民苦难的见证者。可在韩东的笔下,大雁塔不再是历史、文化的载体,只不过是一个此时此地存在着的物体,彻底消解了大雁塔的文化属性。

2. 消解崇高。第三代诗歌对平凡的生活持肯定的态度,他们宣称:“宁肯做平民诗人,也不要成为贵族作家”(程耀东:《别了,舒婷北岛》)。在诗作中,他们消解了朦胧诗中的英雄主义的崇高感,而回到平民百姓的日常生活中。这就消除了英雄与平民、高贵与低贱、伟大与渺小的界限,如尚仲敏的《卡尔·马克思》。为了消解崇高,他们以反讽、揶揄的态度取代了过去的庄严感,如李亚伟的《中文系》就对知识和师长进行了嘲弄。

3. 语言上的非意象化。第三代诗歌反对朦胧诗“表现自我”的意象艺术,反象征、反变形成为他们非意象的主要方式,使语言回到自身,坚持语言的纯粹本真。如阿吾的《三个一样的杯子》以单纯的语言表达了事物之间单纯的关系,语言的原生态也就是事物的原生态,彻底消解了物象的深度意义。

第三代诗歌对文化的拒绝虽有其现实意义,但人毕竟是生存在一个文化的世界上,那么他们对文化的拒绝也只能是个悖论。那种极端化的主张和实验,必然导致意义的消解、美感的缺失和诗歌品质的下降。这也是毋庸讳言的。

(张学军)

---

①《现代诗内部交流资料》载1985年第1期。

189. 概述“知青小说”的形成和发展。

“知青”并不是“知识青年”的缩略语，它是一个特定的历史概念，主要是指在“文化大革命”中经历了“上山下乡”运动的城镇中的高、初中毕业生。在知青中间涌现出许多作家，如王安忆（1954— ）、叶辛、孔捷生、梁晓声（1949— ）、张承志（1948— ）、韩少功（1953— ）、史铁生（1951— ）、张抗抗、矫健、阿城、李杭育、郑义、竹林、李锐、老鬼等。在当代文坛上，知青作家是一支有着重要影响的创作队伍。

当代知青小说的发展大致可以分为四个阶段。

第一阶段开始于1978年，与伤痕文学同步，其创作特征是描写“文革”中的苦难生活给知青造成的心灵创伤，代表作有卢新华的《伤痕》、竹林的《生活的路》等。这是知青抑郁之情长期积聚后的一次大爆发，带有浓重的悲剧气氛。

第二阶段出现于1981年以后，以表达回归情绪为主导，以王安忆的《本次列车终点》、孔捷生的《南方的岸》、史铁生的《我的遥远的清平湾》等为代表。当知青重新回到曾生活过的城市以后，发现城市生活并非是原先期盼的天堂，不禁回想起在乡下生活过的青春岁月。这些作品敏锐地捕捉到同代人回城后的情感裂变，开始辩证地反思过去，作品中浸透着对过去的眷恋，弥漫着思索的氛围。

第三阶段是在1984年前后，知青小说的题材更加广泛。梁晓声的《今夜有暴风雪》写出了知青献身祖国的一腔热血，表现出对青春岁月的追忆和肯定，给人以悲壮崇高感。孔捷生的《大林莽》以毫无价值的狂热带来的死亡，对上山下乡运动作了整体的否定。张承志的《北方的河》以气势磅礴的力度展示了人生道路上的奋进拼搏。韩少功、李杭育、郑义、阿城等则是文化寻根文学的倡导者和实践者，他们在乡土的、民间的、未被现代文明浸染的原始文化中，来探究民族文化的精髓。如韩少功在湘西山区，找到了楚文化的流向；李杭育在“葛川江”系列小说中，开掘着吴越文化；阿城的《棋王》以对自由自在地遨游于民间的生存状态的肯定，充溢着道家精神。

第四阶段是在1990年代，以郭小东的《中国知青部落》、叶辛的《孽债》、李锐的《黑白》等为代表。《中国知青部落》全面展现出1979年知青大退潮的风貌。《孽债》写出了回城知青遗落在乡下的子女进城寻找父母时所造成的尴尬处境。《黑白》展现了一对坚守在农村的知青在理想幻灭后，以死来寻求精神解脱的悲剧。同时，还出现了大量的纪实文学作品，又形成了一个广泛的知青热潮。

（张学军）

190. 简析探索性戏剧的艺术革新。

进入1980年代之后，人们的审美趣味和欣赏水平发生了很大的变化。广大观众不再满足于那种过分强调政治宣传功能的剧作，而要求多样化的戏剧创作来满足人们不断增长的审美需求。而这时许多在世界戏剧史上产生过重大影响的戏剧体系和流派、各种不同的戏剧观和各种形式技巧被介绍到国内来，开拓了我国剧作家的艺术视野。一批中青年剧作家以勇敢的探索精神，吸收了世界戏剧史上成功的艺术经验，创造出一批富有探索性的优秀剧作。

当代探索性戏剧中的艺术革新是从戏剧结构开始的，剧作家们首先对自由灵活的"戏剧电影化"发生了浓厚的兴趣。都郁的《哦，大森林》、程浦林的《再见了，巴黎》都表现出某种电影化的倾向。宗福先、贺国甫的《血，总是热的》真正走向了"戏剧电影化"的阶段。这部剧作既不分幕，也不分场，而是分为17大段。"段"不等于原来戏剧概念中的幕或场，而是显示情节发展的段落。全剧被分成一系列的电影镜头式的情节单元，戏剧的进展就变成了电影式的运动。整个演出废除了大幕，段与段之间不用幕的关闭来分割，而是用灯光的明暗进行转换。这种探索显然受到了苏联先锋派戏剧大师梅耶荷德的影响。宗福先、贺国甫借鉴梅氏的艺术经验来表现快节奏的现代生活，无疑是适宜的。此外，王炼的《祖国狂想曲》采用了交响乐式的戏剧结构；贾鸿源、马中骏的《路》，刘树纲的《一个死者对生者的访问》是以人的情感和情绪作为剧情发展轴心的"情绪结构"；马中骏、秦培春的《红房间、白房间、黑房间》采用了散点透视式的结构；陶骏、王哲东的《魔方》通过9个各自独立的戏剧片断，采用借节目主持人的即兴评点连缀而成的组合式结构；沙叶新的《陈毅市长》，作者自称是"冰糖葫芦"式结构。尤其值得称道的是高行健的《绝对信号》、《车站》小剧场的演出形式。《野人》则表现出一种多媒介总体融合的趋势，把诗歌、绘画、音乐、舞蹈、电影、哑剧、民间曲艺等各种艺术与戏剧结合起来，构成了一种综合表现复杂的社会生活和心灵世界的艺术整体。

在戏剧观念上打破了传统的欧洲话剧不允许演员与观众直接交流的规范，强调舞台艺术与观众的直接交流，缩短观众与演员的距离，鼓励观众脱离被动状态，引发观众对演出的积极参与，使演员与观众之间达到心灵的感应，从而造成了演员与观众亲密融洽的整体氛围，如小剧场的演出形式。此外，淡化情节而注重对人物内心世界的发掘，强调话剧多媒介融合的综合性等，都表现出戏剧观念的革新。

（张学军）

191. 当代的市井风俗派小说具有怎样的审美品格?

从1970年代末到20世纪末,许多作家把目光投向自己生活过的都市,写下了一大批具有深厚的历史文化情致和美学意蕴的市井风俗小说。其中既有清末民初市井细民的众生相,又有当代市民的世相心态。在这方面作出贡献的作家主要有北京的邓友梅(1931—)、陈建功(1949—),天津的冯骥才(1942—)、林希,苏州的陆文夫(1928—2005)、范小青(1955—)等。

市井风俗小说主要以娱人和自娱的审美情趣来看取社会生活,来观察、体验、剖析人情世态、风俗民情,具有通俗性、娱乐性的特点,是民间的健康良知与市民的群体意识在今天的文化呈现。但作家们并没有迎合市民的审美情趣,而是以文人心态,化俗为雅,形成了一种雅俗兼具的美学品格。这种美学品格主要体现在以下几个方面:

1. 通过一幅幅市井风俗画的描绘展示出从20世纪初年到20世纪末社会历史的变迁和不同时代市井间的风俗民情,描写出形形色色的市井人物,展现出三教九流的众生相和由这些人物组成的光怪陆离的社会景观。在这些风俗画中又充溢着书画、古玩、文物的知识,有一种文人墨客的雅趣蕴含其中。如邓友梅的《寻访"画儿韩"》、林希的《松雪图传奇》中对书画艺术的鉴赏,林希的《神仙扇》对扇子的起源、发展的考察,陆文夫的《美食家》对苏州名菜、美食的描绘等,都浸润着丰厚的民族文化意蕴,从中透露出清雅的书卷气。

2. 诙谐幽默、轻松风趣的语言,滑稽可笑的人物性格,刻画妄伪、抨击丑恶的辛辣讽刺,使市井风俗小说具有轻喜剧的风格。如邓友梅的《那五》中的那五、陈建功的《辘轳把胡同九号》中的韩德来、林希的《天津胖子》中的王学礼等,都是具有喜剧性格的人物形象。这些喜剧性的审美效应,既能使读者发出愉悦的笑声,又使那些荒谬的、庸俗的、虚伪的、矫情的等应该否定的一切,在笑声中被彻底撕毁。

3. 市井风俗小说的语言丰富多彩,市井俚语、古语文言齐备,文白杂糅,雅俗兼具,既有浓郁的生活气息,又有鲜明的地域色彩,还具有某种职业性或称行业性的特点。

4. 市井风俗小说为了适应广大读者的阅读习惯,借鉴了中国传统的话本小说和说唱艺术的经验,以展示人物命运、刻画人物性格为中心,来设置引人入胜的故事。不论是陈建功的"谈天说地",冯骥才的"怪世奇谈",还是陆文夫的"小巷人物志",抑或是邓友梅、林希的世情传奇,都非常重视故事情节的波澜起伏,曲折生动。他们以民族传统的叙事方式,参与当代小说的文体革命,进行了有益的实践。

(张学军)

192. 当代散文化小说派和谐的审美理想表现在哪些方面?

1980年汪曾祺(1920—1997)发表了《受戒》,之后《大淖记事》、《岁寒三友》、《故里杂记》等陆续发表,人们争相阅读,形成了一股汪曾祺热。这些小说打破了小说与散文的界限,情节和人物性格退居于次要地位,而增添了散文的成分,或是人物素描,或是意境创造,或是气氛构成,有一种抒情散文的格调。汪曾祺在散文化小说创作上的成功,影响着后起的小说家们,何立伟、贾平凹、阿城等自觉地师法汪曾祺的格调,使散文化小说派在1980年代中期初具雏形。

追求和谐的审美理想是散文化小说共同的特征。这种特征首先表现在情理均衡、舒缓平和的情感形态上。散文化小说的情感色调无论是欢乐明朗的,还是忧郁哀愁的,都没有浮躁之气、愤激之意。散文化小说家们以淡泊的心境、从容闲适的态度,把生活原有的样子如话家常般地告诉读者,使情感意绪的流动犹如缓缓流淌的溪水,很符合"温柔敦厚而不愚"的儒家诗教,具有"中和"之美。《受戒》中少年男女的爱情萌动有着天真烂漫的情趣,澄澈明净,欢乐健康,恰得"思无邪"之好。何立伟的《萧萧落叶》中的惆怅迷离之意、《雨晴》中的忧郁痛苦之情、《搬家》中的人世沧桑之感,都是轻如烟,淡如梦。

其次是淡化的情节和气氛的构成。散文化小说都没有曲折离奇的故事情节,而是擅长体味片断印象本身的意蕴,在平淡琐屑的日常生活中发掘出全部的诗意。如汪曾祺的《桥边小说三篇》、《钓人的孩子》、《职业》等,何立伟的《白色鸟》,贾平凹的《商州又录》,阿城的《遍地风流》等,一篇篇短制都没有故事,没有性格,平淡无奇。有的是一种场景,有的是一种感觉体验,而生活的情趣就蕴含其中。即便写了情节的小说,也不以情节的曲折、人物性格的刻画为要旨,而是从容平静地把生活原有的样子娓娓道出,如汪曾祺的《岁寒三友》等。

散文化小说趋于和谐的审美理想反映在章法结构上,就表现为一种自然天成、舒卷自如、浑成无迹的形态。汪曾祺认为中国传统的"文气",是比"结构"更精微的一个概念①。这些小说都没有苦心孤诣地营造结构,而追求一种气韵的灌注,大都如行云流水般自然,行止自如,达到一种随心所欲、出神入化的境界。如汪曾祺的《大淖记事》,从大淖的地理环境、风俗民情起笔,然后才悠闲地叙说了男女爱情故事。在叙说中蕴含着作者对故乡的怀念之情,当这种情感外化在结构上时,则抹去了斧凿之痕,而浑然天成。

(张学军)

---

① 汪曾祺:《晚翠文谈》,57页,杭州:浙江文艺出版社,1988。

193. 当代散文化小说派继承了我国文学中的哪些传统?

以汪曾祺为代表的当代散文化小说派的艺术风格来源于我国丰厚的文学艺术传统。中国的风俗画,如汉代石刻等,写意画的空灵、含蓄,《世说新语》简约地记叙人事的方法,宋人笔记中的风俗民情和记人事的部分,归有光以清淡的文字写平常人事的风格,都对汪曾祺的小说有着直接的影响。何立伟喜欢晚唐绝句,贾平凹也从《世说新语》、《聊斋志异》等笔记小说中汲取了营养。但是,对当代散文化小说影响最大的则是《世说新语》。

六朝宋人刘义庆的《世说新语》是一部反映魏晋士大夫生活的志人小说,其人伦见识完全摆脱了政治的实用性和道德的实践性,而重视艺术性,追求悦目赏心的生活情趣。在这一点上散文化小说与《世说新语》是一致的。

在艺术手法上,《世说新语》那简约客观的记叙人事、以自然美象征人物内在精神美、画眼睛以传神的方法,都影响着当代散文化小说的创作。以生活细节来表现人物性格的方法是《世说新语》成功的艺术经验,如谢安闻捷,顾雍丧子等,都在细节描写中对其矫情进行了温和的嘲讽。汪曾祺也深得其中三昧,如《异秉》对保全药堂诸位先生争试自己有无异秉心态的揭示,《八千岁》的主人公在小说结尾时要一碗三鲜面的细节,都是白描,但其萎缩的心态和市民性格却跃然纸上。《世说新语》生动地反映了那旷达脱俗的魏晋风度,表现了晋人不滞于物、洒脱不羁的艺术人生。这种艺术人格也出现在当代散文化小说中,如汪曾祺的《钓鱼的先生》、《徙》等中的主人公,何立伟的《淘金人》,贾平凹《商州三录》中的山民等,都有着晋人精神的流韵。顾恺之画眼睛以传神的思想对后世的文学创作有着深远影响。鲁迅提出的画眼睛方法就是来自《世说新语》,而又影响了汪曾祺,《受戒》和《大淖记事》都采用了画眼睛的方法。而截取世态流程中的横断面,人少事简,从生活片断中来刻画社会人生,对生活整体来说,也是一种类似画眼睛把握世界的艺术创造。种种的社会现象,不同的人生体验,缕缕的情感意绪,借助一篇篇短章小品尽得其致。

当代散文化小说家们也从中国新文学的优良传统中吸取了丰富的营养。鲁迅的小说,尤其是《社戏》、《故乡》、《风波》、《离婚》等,散文集《朝花夕拾》,对风俗民情的描写,白描手法,平实冷峻的格调,都影响到散文化小说的创作。废名、沈从文、萧红、孙犁等的小说中,那清新明丽的意境、情趣盎然的生活场景、散漫随意的结构方式,对他们的影响则更为直接。

(张学军)

194. 改革文学与当代社会剖析小说有哪些联系与区别?

"社会剖析派小说"是借用严家炎在《中国现代小说流派史》中的一个概

念。当代社会剖析小说主要是指1980—1990年代对中国当前社会的政治、经济、文化等进行深入剖析的长篇创作，如刘心武(1942—)的《钟鼓楼》，柯云路的《夜与昼》、《衰与荣》，钱石昌、欧伟雄的《商界》，俞天白的《大上海沉没》、《大上海漂浮》、《大都会》，周梅森的《人间正道》、《天下财富》、《中国制造》等。

当代社会剖析小说是从改革文学中脱颖而出的。1979年第7期的《人民文学》上发表了蒋子龙的《乔厂长上任记》，小说塑造出当代文学中第一个改革者的形象，其中的理想色彩、悲剧意识和雄健豪放之风，对随后出现的改革文学有着深远的影响。在这之后，蒋子龙又写下了《开拓者》、《燕赵悲歌》等作品。而反映各行各业改革的作品也如潮水般涌来，形成了一个改革文学的热潮。

这些反映工矿企业和科技领域调整改革的作品，大多是写老干部走马上任实施改革的故事。某单位问题成堆，积重难返；老干部上任，匡正时弊；保守势力盘根错节，处处刁难；改革者大刀阔斧，开创出新局面。大体相似的情节，大致相同的人物，使改革文学出现了某种雷同化、模式化的倾向。固然，这些作品反映了人民群众建设现代化的巨大热忱和渴望变革的急切愿望，但积重难返的社会现实、经济体制上的弊端和残余的封建主义，都在阻碍着改革事业的发展，仅仅靠几个改革英雄振臂一呼是难以奏效的。它不是某一单位、某一领域的特殊问题，而是整个社会普遍存在的现象。因此社会主义现代化事业的发展，还必须在对整个社会的政治、经济、文化深入分析的基础上，改革和完善政治、经济体制中束缚生产力发展的部分，也就是说有赖于整个社会的变革。作家们深刻地认识到这一点，把目光转向了广阔的社会现实。于是，随着经济改革的深入发展，社会剖析小说从改革文学中脱颖而出。

社会剖析小说不再局限于某一单位的具体问题，而是以更加宏阔的视野，关注着变动中的社会现实，对当前社会的政治、经济、文化作深入的剖析和整体的再现。它也不再人为地设置改革者与保守势力之间的矛盾冲突，塑造改革者的形象，而是着重于对现代化进程中社会阵痛的表现，以群体描述的方式对各社会阶层的人物进行类型化的展现。由于内容的厚重、信息量的加大和宏伟的社会图景的描绘，社会剖析小说也由改革文学的中短篇为主而转向了长篇创作。

(张学军)

195. 当代社会剖析派小说的创作特征是什么?

当代社会剖析派小说深刻地反映了改革开放年代社会生活的各个方面，揭示出改革开放过程中的种种矛盾和重重阻力，同时也显示出改革开放势不可挡的历史趋势。

对当前社会的时代特征的准确把握，是剖析当代社会结构的首要前提。从 1979 年到 20 世纪末的中国社会，处在由计划经济向有计划的商品经济，再向市场经济转轨的历史时期。从张洁的《沉重的翅膀》到周梅森的《中国制造》，这近 20 年的社会剖析小说，准确地把握住了这一时期的基本特征，全景式地反映了这一时期不同阶段的社会风貌。社会剖析小说在剖析社会结构的时候，还穿插进许多纪实性描述和议论分析型段落，具有浓厚的政论色彩。

当代社会剖析小说的另一突出特征就是以截取社会生活横断面的方式来解剖社会、结构作品的。这些作品的时间跨度都不长，刘心武的《钟鼓楼》、柯云路的《夜与昼》、俞天白的《大上海沉没》的时间跨度被限制在一至三天内，柯云路的《衰与荣》，钱石昌、欧伟雄的《商界》，周梅森的《人间正道》的时间跨度虽然略长，但仍被局限在几个月内。这种横断面的结构方式，把丰富的社会内容集中到一个断面里来进行表现，具有信息量大、辐射面广，集中严谨的长处，但也存在着广阔的社会空间与短暂的历史时间所造成的不平衡状态。这短暂的时间难以承受厚重的社会内容，人物的命运难以展开，人物的性格难以发展，事件发展的过程难以铺开。作家们已经意识到这种结构的局限性，所以在小说中，不再设置贯穿全篇的中心事件，而是使各个人物、故事并列呈现，也不再塑造典型人物，而是描绘出人物群体形象，以类型化的方式来剖析当今社会的各色人等。这样，与纵深展现式的结构相比的局限，就成为社会剖析小说的突出特点。

当代社会剖析小说还具有强烈的批判精神和悲剧意识。《沉重的翅膀》和《新星》的批判锋芒直指政治体制中的政治掮客同极左思潮、官僚主义、传统观念联姻而组合起来的保守势力。《商界》、《大上海沉没》等对僵化的经济体制的弊端进行了深刻的批判。《钟鼓楼》、《大上海沉没》对传统的市民文化进行了冷峻的审视。《夜与昼》、《衰与荣》则对嫉妒、虚伪、矫情等人性弱点进行了深刻的揭露。当代社会剖析小说还通过代表历史发展趋势的人物在现实中受挫的悲剧，来批判阻碍社会发展的旧势力和现实环境。如《新星》、《夜与昼》、《衰与荣》中的李向南，《大上海沉没》中的符锡九等，都是悲剧性的人物。由于这种悲剧意识的存在，也使社会剖析小说具有了崇高的美学品格。

（张学军）

196. 新时期现代派小说经历了怎样的发展过程？

新时期的现代派小说的发展大致经历了三个阶段：它从艺术形式技巧的借鉴和探索开始起步，继而由此带来了艺术观念的变革而达到高潮，再就是在危机中进行的自我调整和转型。

一、探索期。当代小说中的现代主义因素从 1979 年茹志鹃的《剪辑错

了的故事》，王蒙的《布礼》、《夜的眼》和宗璞的《我是谁》开始出现。这些带有探索性的小说，并非是出于对西方现代主义文学的全新认识，而是出于对传统创作模式的不满进而寻求突破的。这些小说除了在艺术手法和形式上带有些许"现代味"之外，在思想观念上仍有着鲜明的社会性主题，那就是对封建主义的批判和对人道主义的呼唤。它同以往小说的最大区别在于，已从对人的外在行为的经验世界的摹写，转向了对人的主观世界的开掘。这一阶段，作家们对于现代主义文学的实践仅限于初步探索，但是，现代主义文学中的各种因素已初露端倪。

二、高潮期。1985 年现代派小说的发展进入了它的高潮期。这是一个才气横溢、生机勃勃的时期。欧美百余年的现代主义文学发展史，似乎都浓缩到这短暂的阶段里。各种新观念、新形式、新技巧的作品不断涌现。特别是刘索拉的"黑色幽默"、马原的叙事策略、残雪的荒诞意识和超验世界、莫言的审丑观念，以全新的艺术观念颠覆了传统的美学规范。苏童、余华、格非、孙甘露、北村等青年作家在 1987—1988 年进行的文体实验，也汇入到现代派小说发展的潮流中。这种文体实验，标志着现代派小说已从"写什么"转向"怎样写"的层面，具有了形式本体论的意义。趋新猎奇，标新立异、四方求索，竞相创新，成为这一阶段文坛上的显著特征。

三、转型期。1989 年之后，在现代派小说发展道路上作出过重要贡献的刘索拉、马原、残雪等作家，或改弦更张，或销声匿迹。而后起的余华、苏童、格非等作家，在汹涌而起的新写实小说面前，也显得形单影只，陷入了困境。在这种危机中，现代派小说开始了自我调整。他们减弱了形式实验，终止了文本游戏，关注人物命运，重视故事情节，追求价值意义。这是 1990 年代初经过自我调整后的现代派小说的整体特征。他们以较为平实的语言格调和对人文精神的关注，完成了从形式的构筑向通俗的转化，从意义的消解到对理性深度追求的转变。1990 年代中期，现代主义小说归于沉寂。21 世纪初现代派小说创作又一度复活。

（张学军）

197. 如何评价现代派小说的文体实验?

一、现代派小说是作为传统的现实主义的对立面进入当代文坛的。这就使现代派小说以反叛者的姿态和勇敢的否定精神，向传统的美学原则和艺术规范进行挑战，从而促使了审美意识、审美趣味、艺术观念的变革。现代派小说的艺术精神，最引人注目的就是对个体生命体验的尊重，真实地描写出人们在传统价值观念和社会变革中的两难处境，在深刻的精神危机中对自由的渴望，并努力寻找生存的意义。这无疑是具有积极意义的。但是，由于某些作家过分迷恋于构筑个体的内在体验和精神幻象，并把这种个人化的经验推向极端，导致在怪异的幻觉和本能宣泄的歧途上越走越远，从而

失去了普遍的意义。

二、这种艺术观念的变革，扩大了文学表现的范围和功能。现代派小说的文本试验，使小说的艺术形式向多样化方向发展。抒情、哲理、感觉、情绪、象征、隐喻、寓言等因素不仅进入了小说领域，而且也几乎成为小说的主体架构。传统小说的艺术规范被彻底打破，小说样式的自由度和选择度大大增强，小说的功能进一步拓展。但是，由于过分强调这些新因素对小说领域的介入，而忽略了故事的功能，使小说走向扑朔迷离、晦涩难懂的死胡同，失去了可读性和鉴赏性。

三、现代派文学的发展还促进了艺术思维方式、感觉方式、表达方式的变革。在艺术思维方式上，冲破了机械的反映论的格局，从客观外在的描写向主观性的审美倾斜。使现实的迷惘感、荒诞感、神秘感得以强化，改变了理性主宰一切的局面，显示出人的理性在现实处境中的无能为力。强调共时性，把不同时空、没有逻辑联系的事物放在一起，像同时发生的那样加以表现，拓展了艺术表现的空间。在感觉方式上，重视感官直觉因素，强化了艺术感觉的作用和话语风格，创造出一个个丰富多彩的感觉世界。如莫言奇异独特的通感能力，残雪的以曲折隐晦的感知方式暗示人性中的黑暗存在，余华的阴暗压抑的童年印象和心理体验，苏童的五彩缤纷的意象创造，格非的神秘氛围的构筑，等等，都依赖于他们对世界对生命独特的感觉方式。在表达方式上，注重叙事策略，强调共时性多线索平行叙述，叙述人和叙述角度不断变换，如马原的叙述圈套，格非的小说在故事演进到高潮时的叙述空缺，增添了神秘的难解之谜。这种叙述策略是对传统现实主义线性发展的情节结构的叙事模式的彻底颠覆。但形式的意义毕竟是有限的。实践已经证明，过于极端的形式结构和语言技巧，在颠覆了传统的艺术规范的同时，也败坏了自身的美学趣味。

（张学军）

198. 文化寻根派小说在新时期文学中的意义何在？

在国内不断高涨的文化热潮中，韩少功（1953— ）在 1985 年第 4 期的《作家》杂志上发表了《文学的“根”》，正式打出寻根文学的旗号。之后，阿城、郑义、郑万隆、李杭育、贾平凹等作家纷纷写文章，倡导寻根文学。于是，具有深厚的文化意蕴和鲜明的地域文化特色的寻根派小说就出现在当代文坛上。

文化寻根派小说在新时期文学的意义首先表现在文化寻根意识上。寻根作家对文化意识的重视，标志着文学创作界文化意识的觉醒，促进了新时期文学质的飞跃。在改革开放的年代，寻根作家以清醒的理性精神来审视民族的文化传统，对民族群体存在的历史过程和现实状态进行反思，批判腐朽的封建意识对人性的压抑，剔除腐朽的劣根。如韩少功的《爸爸爸》对国

民劣根性的批判，贾平凹、高晓声等对农民精神弱点的审视，周大新的“豫西南盆地”系列小说对封建宗法观念的揭示等。同时，寻根作家也在对传统文化进行新的价值选择，以期求在变革的时代大潮中保持民族文化固有的血脉。如郑义的《老井》、王安忆的《小鲍庄》，还有贾平凹、何立伟、李杭育等作家都对古朴的仁、义、情倾注了更多的热情。因而相对于伤痕、反思文学来说，寻根小说深化了批判封建主义、弘扬人道主义的时代主题。文化寻根意识的高涨也开拓了文学批评的空间，使其摆脱了单一的社会学批评的模式，促进了文学批评对文化价值的自觉追求。

其次，在审美意识上，寻根作家对民族艺术精神的认同，对传统的审美经验的重视，复活了我们民族历史中的审美意识，给新时期文学灌注进我们民族所特有的美学气韵和情致。寻根派小说倾心于庄子自由的艺术人格和其“身与物化”的审美境界，如阿城的《树王》、乌热尔图的《老人和鹿》、郑万隆的《我的光》、张承志的《北方的河》等，都达到了个人与宇宙融为一体的自由境界。寻根作家对屈骚的浪漫主义精神也充满了欣羡之情，韩少功、李杭育、贾平凹、郑万隆等的小说都具有奇幻的想象、原始的野性活力、激越的情感和神秘瑰丽的氛围。寻根派小说不再注重人物性格的刻画，而是在对群体意识的观照中来展示民族的文化心态；它不再注重事物发展因果联系的过程，而是在对客体有限的描述中，突出主体的自我感受体验；它也不再人为地设置矛盾冲突，而是在人与自然、与宇宙的交流融会中，追求一种情韵俱出的境界。这种审美情趣的转移和寻根作家在艺术形式上的探索，为新时期文学提供了新鲜的艺术经验，也促进了新时期文学的艺术变革。

（张学军）

199. 新写实小说具有怎样的创作特征？

1987 年，池莉（1957—　）的《烦恼人生》和方方（1955—　）的《风景》相继发表。这两篇作品以对世俗生活的深切体验和对小人物生存窘境的展示，引起了人们的广泛注意。此后，刘震云、叶兆言、刘恒、范小青等作家也写出类似的作品，一种新的审美流向和文学流派开始出现在当代文坛上。对这一流派的称谓众说纷纭，但是自从《钟山》杂志于 1989 年第 3 期开设“新写实小说大联展”之后，人们普遍接受了“新写实”小说这一称谓。

新写实小说首要的创作特征就是在对生活原生态的展示中写出了生存窘境的情感体验。池莉的《烦恼人生》，叶兆言的《艳歌》，刘震云的《单位》、《一地鸡毛》，方方的《行云流水》等，都写出了日常生活的原始质感和芸芸众生的生存之累。作家们把这种沉闷、滞重生活进行了艺术化的处理，对生存窘境的情感体验——那不尽的烦恼，就成为艺术化了的情绪，概括出当时国人的精神状态。

新写实小说以强烈的平民意识，展示出凡庸卑琐的小人物灰色的人生

风景，并发掘出那阴暗的灵魂。刘震云的《塔铺》、《新兵连》，方方的《风景》，池莉的《你是一条河》，刘庆邦的《家属房》，刘恒的《菊豆》等中的人物，负载着一颗颗伤痕累累的心灵，以各自的方式为生存而挣扎。他们的生存环境是残酷的，人生的愿望是卑微的，命运是悲惨的，在各自的人生舞台上，上演着各自的悲剧。新写实小说在展现灰色的人生时，又透过生活的表象，向人物的心灵深处发掘，把审视的焦点移向那阴暗的灵魂。如方方的《落日》、刘震云的《官人》等，都写出了人性恶的膨胀。

新写实小说在处理人物与生存环境的关系时，过分强调了外在环境的作用。环境的巨大压力使理想丧失、激情泯灭、人格枯萎，正直和清白蒙尘，青春和爱情毁灭。新写实小说中的人物面对艰难世事只能发出无可奈何的苦笑，成为在现实环境挤压下的被动体和变形体。在写实的旗帜下，新写实小说以“写生活本身，写生命存在”为圭臬，以一种对物化现实的认同，逃避了净化人的灵魂的责任，同时又建构着一种对外在环境消极顺应的人生观，从而走向了误区。

新写实小说敢于正视和表现不合理的外在环境对人的价值的窒息和扼杀，是它的贡献。然而一味地展示平庸暗淡的生活，在生存环境和生命本能双重挤压下的枯萎人格和垂暮的心态，给人的审美感受却是心灰意懒，垂头丧气，甚至使人陷入逆来顺受的悲观宿命的泥淖之中，从而导致了人文精神的失落。

（张学军）

200. 新历史主义小说的形成及整体特征。

引起人们广泛注意、并较早出现的新历史主义小说应该是 1980 年代中期乔良的《灵旗》和莫言的《红高粱》。在这之后，周梅森反映旧中国煤矿历史和国民党抗战题材的作品，也受到普遍的关注。《灵旗》以红军长征中的湘江之战为背景，从人性和民间道义的层次上，企图获得一种接近历史本真的途径。《红高粱》以对祖辈业绩的缅怀，在生命的层次上寻求一种历史精神的强力，来匡正现代弱化的人格。周梅森的《军歌》、《国殇》、《大捷》等小说则是以历史发展的偶然性和不确定性，在社会的层面上和特定的历史氛围中，来弘扬民族精神。

新历史主义小说在 1980 年代末至 1990 年代中期全面兴起。一大批作家在告别了形式和现实后回到“故事”中选择了历史，并对历史进行了带有颠覆性质的重新书写。如余华的《鲜血梅花》、《古典爱情》、《在细雨呼喊》等，苏童的《1934 年的逃亡》、《妻妾成群》、《米》、《我的帝王生涯》等，叶兆言的“夜泊秦淮”系列小说，刘震云的《故乡天下黄花》、《故乡相处流传》、《故乡面和花朵》等，此外，还有刘恒的《苍狗白日梦》、尤凤伟的《石门夜话》、北村的《施洗的河》等。

新历史主义小说的主要特征在于：1. 新历史主义小说反叛了传统历史小说的规范。它不是从个人命运中来揭示出历史发展的必然规律，或是反映出历史的真实面貌，而是关注历史与当今的联系，强调主体对历史的理解和在历史空间中的自由创造，把历史当做一种重新被书写的个人化话语。如莫言的《红高粱》力图消除历史和现实的距离，来实现作为后代子孙去寻找失落的精神家园的思考。2. 新历史主义小说是借用一种历史氛围、历史情调、历史话语方式，以现代意识把对现实生命存在的思考，放在假定性的历史框架中来进行表现。这些作家从稗官野史、逸闻旧事里，或是个人生活史、成长史，或是村史、家族颓败史，或是以想象虚构中的历史环境里，来传达出他们对现实生活的认识，复现出对现实生存的体验，用"历史"来隐喻或者说来伪饰现实精神。如余华、苏童、格非等先锋作家的创作。3. 消解了历史的意识形态性质，拒绝政治权利观念对历史的解读，努力表现民间的情感、良知，展现民间的世界。如刘震云的"故乡"系列小说，莫言的《红高粱》、尤凤伟的《石门夜话》等。

总之，新历史主义小说颠覆了传统的历史观念，消解了历史真实，重建了虚拟中的历史，拓宽了文学创作的领域。但对历史的随意性解读，对现实生活的逃避，在没落颓废气息中的沉迷，也使新历史主义小说走向误区。

（张学军）

现代作家作品

Xian dai zuo jia zuo pin

Xian dai zuo jia zuo pin

Xian dai zuo jia zuo pin

Xian dai zuo jia zuo pin

201. 试析梁启超的《新中国未来记》在文学史上的意义。

《新中国未来记》(1902)是梁启超(1873—1929)在《新小说》创刊号上发表的政治小说，也是“新小说”运动的开山之作，它的发表，标志着具有近代意义的“新小说”的诞生。

梁启超在晚清发起“小说界革命”，十分重视小说在改良社会、开启民智方面的地位和作用。他和他的朋友们在1897和1898年就发表文章，提出“小说为国民之魂”，在《论小说与群治之关系》中，梁启超更是提出“今日欲改良群治，必自小说界革命始；欲新民，必自新小说始”的口号。在晚清的十几种小说类型中，梁启超尤其重视政治小说，认为欧美和日本的国家强盛与政治小说有莫大的关系。《新中国未来记》就是他为实践自己的理论而亲自创作的政治小说。

作为“新小说”的开山之作，这部小说的“新”，首先体现在内容上。小说内容与维新改革的政治运动紧密相连，小说通过主人公的论辩、讲演，“发表政见，商榷国计”，表现出对现实变革的历史和文化的思考。这是以前的小说中没有过的。在形式上，作者自己说“似说部非说部，似裨(稗)史非裨(稗)史，似论著非论著，不知成何种文体，自顾良自失笑。虽然，既欲发表政见，商榷国计，则其体自不能不与寻常说部稍殊”。它在形式上的新，表现为它开创了几种以前小说中未有的体式。其一，展望体。小说展望了六十年后的新中国的美好未来，借以表达自己的政治理想。其二，讲演体。小说是以“孔觉民演说近世史”的形式展开的，便于作者追述往事，发表评论。其三，论辩体。作者深谙论辩之道，经常通过人物的论辩来发表政见。小说还率先把新闻时事写进小说，这对后来的社会小说也有很大的影响。

《新中国未来记》是梁启超文学观念的一次具体实践。它体现了梁启超为晚清文学改良运动和“小说界革命”所做的努力。他不但在理论上提倡“新小说”，而且身体力行地亲自写政治小说，来达到提倡“新小说”，以开启民智、改良社会的目的。从艺术上来说，它是不成功的，因为它基本上是披着小说的外衣，而专门发表作者政见的。梁启超简单地把小说当成了政治的传声筒，把文学和宣传混为一谈，从而失去了小说应有的艺术魅力。这也是我们应该吸取的文学史的经验教训。

(佘小杰)

202. 李伯元的《官场现形记》在思想内容上的特点是什么?

《官场现形记》(1903)是晚清著名的谴责小说作家李伯元(1867—1906)的代表作，晚清四大谴责小说之一。它产生的背景，是由于清朝末年满清政

府的极度黑暗腐败，“群乃知政府不足与图治，顿有掊击之意矣。其在小说，则揭发伏藏，显其弊恶，而于时政，严加纠弹，或更扩充，并及风俗”①。《官场现形记》就是以暴露官场的黑暗为主要内容的。“故凡所叙述，皆迎合，钻营，朦混，罗掘，倾轧等故事，兼及士人之热心于作吏，及官吏闺中之隐情。”②

《官场现形记》思想内容上最大的特点就是它对于官场和社会现实的种种弊端的暴露与讽刺。小说集中地暴露了封建社会崩溃时期统治机构内部的腐朽和黑暗，对封建官僚体制进行了清醒的全面的批判。首先，小说揭示出，不论是哪种途径提拔上来的官员，人们的求官，都是出于为钱的动机。而取得官职的手段，也统统不出乎用金钱贿赂和收买。既然做官是为了赚钱，那么当了官以后当然就拼命捞钱。这就使官僚政治充满了贪污和腐败。其次，小说描绘了官僚们种种因循守旧、不讲实效、办事拖拉、昏庸糊涂的现象。做官最关键的不是好好办事，而是要逢迎上司。为了巴结上司，什么不堪的事情都做得出来。另外，通过监督和弹劾制度的失效反映了官僚体制已经完全腐败的事实。第三，小说还反映了官员因愚昧无知而产生的盲目“仇洋”，以及因为政府一味的退让和软弱带来的“惧洋”和“媚洋”的现象。第四，小说还写了官僚的愚昧无能和对于社会变动的极度不适应，及在新形势下闭塞落伍的官员所出的种种洋相。

总之，《官场现形记》在社会剧烈变动的大背景下，对清末官僚体制的种种弊病，从整体上、本质上进行了细致入微的观察和揭露。对当时社会的腐败黑暗的现状，进行了痛快淋漓的讽刺和怒骂，所以也有人称其为“骂世小说”。它的内容特点对后来的社会小说产生了相当大的影响。

（余小杰）

203. 吴趼人的《二十年目睹之怪现状》是如何讽刺批判现实的？

《二十年目睹之怪现状》（1903）是吴趼人（1866—1910）的代表作，也是晚清谴责小说的重要代表作品。小说描写了19世纪末到20世纪初的二十年间官场、商场、洋场以及社会各个角落的黑暗污浊的现象，揭露了封建社会将要崩溃时期的种种怪现状。

鲁迅在《中国小说史略》中认为，谴责小说是从以《儒林外史》为代表的讽刺小说发展而来的，但是在成就上远远不如《儒林外史》。从结构上来讲，《官场现形记》和《二十年目睹之怪现状》都是由无数短篇故事连缀而成，这是继承了《儒林外史》的结构方式。但是吴趼人在《二十年目睹之怪现状》中，设置了一个线索人物，即“九死一生”，通过他的所见所闻把所有的故事

① 鲁迅：《中国小说史略》，见《鲁迅全集》第9卷，282页，北京：人民文学出版社，1981。

② 鲁迅：《中国小说史略》，见《鲁迅全集》第9卷，283页，北京：人民文学出版社，1981。

联系起来。所以这部小说在表现上的特点，就在于它是通过主人公“九死一生”在20年中所耳闻目睹的各种怪事奇闻，描写官场人物、三教九流、芸芸众生，揭露了当时社会的黑暗腐败和丑恶堕落。

鲁迅总结谴责小说的表现手法时说道：“虽命意在于匡世，似与讽刺小说同伦，而辞气浮露，笔无藏锋，甚且过甚其辞，以合时人嗜好，则其度量技术之相去亦远矣，故别谓之谴责小说。”①也就是说，谴责小说在立意上和讽刺小说是相似的，以讽刺批判社会现实为主旨，但是，在表现手法上，却远不能做到《儒林外史》那样，“戚而能谐，婉而多讽”，“无一贬词，而情伪毕露”。

可以看出，《二十年目睹之怪现状》的作者本着一股愤激之清，对社会和人性的丑恶污浊做了痛快淋漓的批判。但是在描写上，存在着和其他谴责小说一样的缺点，也就是鲁迅所说的“过甚其辞”，夸张失实，“描写失之张皇，时或伤于溢恶，言违真实，则感人之力顿微，终不过连篇‘话柄’，仅足供闲散者谈笑之资而已”②。就像作者在第二回所说：“只因我出来应世的二十年中，回头想来，所遇见的只有三种东西：第一种是蛇虫鼠蚁；第二种是豺狼虎豹；第三种是魑魅魍魉。”主人公在半生中所见所闻全都是这样的人和事，强烈表达了批判的主旨，但描写过于夸张，使小说的艺术成就受到很大影响。

（余小杰）

204. 刘鹗的《老残游记》在艺术上有什么特色？

刘鹗（1857—1909）的《老残游记》（1903）也是晚清四大谴责小说之一。但是这部小说在艺术上比起其他的谴责小说，有自己的艺术特色。胡适曾经在他为《老残游记》写的序中说过：“《老残游记》在中国文学史上的最大贡献却不在于作者的思想，而在于作者描写风景人物的能力。”③鲁迅在《中国小说史略》中也评价它“叙景状物，时有可观”④。胡适认为：“《老残游记》最擅长的是描写的技术，无论写人写景，作者都不肯用套语烂调，总想熔铸新词，作实地的描画。在这一点上，这部书可算是前无古人了。”⑤确实，在小说中，作者不论描写什么景物，都要经过细致观察，比如描写河水结冰，作者就仔细观察过止水结冰是什么样子，流水结冰是什么样子，以及各个不同阶段的黄河结冰是什么情况，在此基础上，他描写的山东黄河结冰的情景，当然就富有个性化和地域特色。当然，这也与作者实际有过治水工程的经历有关。

---

① 鲁迅：《中国小说史略》，见《鲁迅全集》第9卷，282页，北京：人民文学出版社，1981。
② 鲁迅：《中国小说史略》，见《鲁迅全集》第9卷，286～287页，北京：人民文学出版社，1981。
③ 胡适：《老残游记·序》，见《胡适文存》第3集，406页，合肥：黄山书社，1996。
④ 鲁迅：《中国小说史略》，见《鲁迅全集》第9卷，289页，北京：人民文学出版社，1981。
⑤ 胡适：《老残游记·序》，见《胡适文存》第3集，406页，合肥：黄山书社，1996。

小说中写人叙景，处处富有特色。比如描写老残进入济南府，但见“家家泉水，户户垂扬”，这两句描写至今成为描写泉城济南最有特色的词句。小说中对大明湖畔王小玉唱梨花大鼓的那段描写，也是脍炙人口的名段，别开生面，令人耳目一新，堪称经典，表现了作者十分高超的文学技巧。

小说中还有一个在思想和艺术方面都比较突出的特点，那就是对清官形象的塑造有自己的独特性。历史上对清官向来都是赞扬的，像海瑞、于谦、包拯等清官形象十分深入人心。然而刘鹗在《老残游记》中却塑造了作为反面人物的清官形象，如小说中的玉贤、刚弼。作者在第十六回中说：“赃官可恨，人人知之；清官尤可恨，人多不知。盖赃官自知有病，不敢公然为非；清官则自以为我不要钱，何所不可？刚愎自用，小可杀人，大则误国。吾人亲目所睹，不知凡几矣。”①小说中的玉贤，为了政绩而杀人，杀得人人噤若寒蝉，杀出一个“路不拾遗”的“清平世界”来，用鲜血染红自己的红顶子。这样的清官形象，也是《老残游记》的一个特色。

（佘小杰）

205. 简析曾朴的《孽海花》的历史意识。

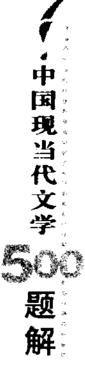
《孽海花》1903年开始刊载在东京的留学生杂志《江苏》上，其前六回的作者是金松岑（1874—1947）。后面的部分由曾朴（1872—1935）续写。《孽海花》一向被看做是清末四大谴责小说之一，但是它的特点并不仅仅是谴责讽刺。最初的作者是把它当政治小说来写的，特意选取驻俄公使为主角，反映外交和政治的主题。但是，曾朴接手以后，就很明确地把它写成历史小说，“想借用主人公做全书的线索，尽量容纳近三十年来的历史，避去正面，专把些有趣的琐闻逸事，来烘托出大事的背景，格局比较的廓大”②。这样，主题成为反映“近三十年来的历史”，并从中表现了作者的历史意识。

作为一部历史小说，《孽海花》的历史意识，首先表现为作者“站在二十世纪起点‘革新时代’的历史高度，截取十九世纪六十年代至九十年代的三十年，来记录由于西方文化的冲击所带来的‘文化的推移’、‘政治的变动’，把中国由旧到新的一个大转关中一系列可惊可喜、‘飞也似的进行’的现象，记录在自己笔下，无疑是独具慧眼的”③。作者想要表现从1860年以来，由旧学时代、甲午时代、政变时代、庚子时代和革新时代充满动荡、血泪和革新愿望的近代历史。从1840年开始，世界的大势无情地逼着中国由闭关锁国走向开放。咸丰十一年（1861年）朝廷特设总理各国事务衙门，这一机构的设立，表明中国已经不得不适应同世界建立联系的需要。在思想文化界，

① 刘鹗：《老残游记》，第十六回，济南：齐鲁书社，1985。

② 曾孟朴：《谈〈孽海花〉》，见《〈孽海花〉资料》，130页，上海：上海古籍出版社，1982。

③ 欧阳健：《晚清小说史》，200页，杭州：浙江古籍出版社，1997。



"西学东渐"的风气影响了很多知识分子,近代型的知识分子开始从旧传统中分化出来,宣传西学,力求革新。作者以一个近代知识分子的眼光,回顾和反思了这段动荡而丰富的历史,并且从历史和文化的高度来思考民族的发展走向。

小说的历史意识的另一个特点,是小说选取一个身在政坛和文化界的名士作为主人公,通过他丰富的经历和他周围的形形色色的名士,来表现那段历史和生活。这些名士是那个时代的风云人物,他们的风云际会和心路历程,都折射了那个时代的历史演变。而且为了加强小说的历史感,书中人物大都以真实的历史人物为原型,有不少人物都直接用原名。甚至在书后附一张人物对照表,把书中的人物与真实的历史人物一一对照。总之,《孽海花》以开阔的历史视野,反映近代知识分子三十年的心路历程,展示了旧学时代的历史演变过程,并进行了反思。作为一部历史小说,它很好地记录了一个时代的生活,具有独特的历史价值和意义。

(余小杰)

206. 苏曼殊的《断鸿零雁记》在创作上有什么特色?

苏曼殊(1884—1918)的《断鸿零雁记》(1912)是一部带有自叙传性质的小说。小说一发表,就以其清新典雅的文笔和哀伤孤苦的情调,感动了当时年轻人的心灵。这部小说在创作上的特色,其一,就是小说具有一种幽怨哀婉、缠绵感伤的情调,这种"哀艳"的风格可以说是当时流行的"哀情"小说共有的时代风格。小说中的哀伤来自于主人公孤苦的身世和凄婉哀伤的爱情经历。从时代环境来说,清末民初,是一个动荡的年代,也是一个人们从古老的封建传统中开始解放出来的情感洋溢的时代,很多的知识青年,情感世界是苦闷的,个人的情感要求与现实的种种压力之间形成矛盾。这种时代气氛就造成了当时言情小说创作中普遍的感伤情调和气氛。

其二,小说叙述了一个颇有新意的三角恋爱故事。小说以主人公三郎和未婚妻雪梅以及表姐静子之间的感情纠葛为中心,三个主人公都是多情缠绵之人,而不像传统的才子佳人小说那样,第三者往往是从中拨乱的小人。而且结局也不像传统小说的大团圆,而是有的死、有的出家的悲剧故事。小说中的爱情描写是非常感人的。小说结尾,雪梅为了保持对三郎的忠贞绝食而死。他想去雪梅墓前凭吊,却不知墓在哪里。"踏遍北郊三十里,不知何处葬卿卿。"前途茫茫,只留无尽的惆怅和悲怆。

其三,小说的文体和语言很有特色。小说用浅近的文言写成。苏曼殊是个具有抒情气质的诗人,他的文风也具有浓郁的诗意和抒情色彩,清丽典雅,婉约感人。"嗟夫!三郎,妾心终始之盟,固不贰也!若一旦妾身见抑于父母,妾只有自裁以见志。妾虽骨化形销至千万劫,犹为三郎同心耳。上苍曲全与否,弗之问矣!不图今日复睹尊颜,知吾三郎无恙,深感天心慈爱,又

自喜矣。呜呼！茫茫宇宙，妾舍君其谁属耶？沧海流枯，顽石尘化，微命如缕，妾爱不移。今以戋戋百金奉呈，望君即日买棹遄归，与太夫人图之。万转千回，惟君垂悯。”这是雪梅给三郎的一段书信，从中可以领略小说的语言特色和抒情风格。

（佘小杰）

207. 徐枕亚的《玉梨魂》在思想艺术上有什么特色？

徐枕亚（1889—1937）的《玉梨魂》（1912）是民初言情小说的重要代表作。民初言情小说的特点，就是把一个“情”字渲染到了极点。而且到处是“情天恨海”，“哀情”小说最为流行。《玉梨魂》作为影响最大的哀情小说，在写“情”上很有代表性。它的主人公，把爱情上升到了人生意义的最高点，为了爱情可以牺牲自己的生命。在很大程度上，这已经是现代式的爱情的先声，是五四式的“恋爱至上、爱情神圣”的预演。

在小说中，何梦霞和梨娘深深相爱，但因为梨娘的寡妇身份和礼教观念而导致两人无法结合。何梦霞深爱梨娘，下决心终身不娶。而梨娘因为爱梦霞至深，不忍让梦霞孤独终老，所以一定要李代桃僵，把自己的小姑子筠倩许配给他。梦霞对梨娘情深一片，无法移情，所以梨娘为了成全梦霞和筠倩，宁肯自戕而死。筠倩在了解真相后，为梨娘和梦霞的爱情所感动，也选择了死亡。最后，梦霞选择了为国捐躯的方式来殉情。小说的三个主人公，都是为情而死。他们的用情之深，真可以说“惊天地，泣鬼神”。

和清末民初许多言情小说一样，《玉梨魂》也是一个悲剧爱情故事。这是因为，“五四”前的中国社会，虽然随着西风东渐，青年人有了自由恋爱的要求，但当时的青年人还生活在父母之命、媒妁之言的婚姻制度下。青年人还没获得“五四”式的个性解放的思想武器，他们的爱情要求，在强大的社会传统和礼教压力下，显得是那么脆弱，所以民初言情小说的主人公们，往往都是抱恨终天。《玉梨魂》从客观上暴露了传统婚姻制度的弊端和缺陷，以青年人的血泪，表达了对封建礼教的批判。从这点上说，它也对五四文学的恋爱自由和个性解放的主题进行了一次预演。

和很多民初言情小说一样，《玉梨魂》在很大程度上受到传统“才子佳人小说”的影响。男女主人公的身上，有着传统的多愁多病的才子与美丽多情的佳人形象的影子。他们的恋爱方式也和传统才子佳人一样，以诗词唱和为主，同时在爱情描写的纯情倾向上也与《平山冷燕》和《好逑传》等小说一致。但是，传统才子佳人小说有个很突出的特点，那就是一律都是金榜题名、洞房花烛的大团圆结局。而《玉梨魂》则突破了这一点，以悲剧结尾。这种悲剧性也是《玉梨魂》的一大特点，预示着传统小说向现代小说的转变。

这篇小说在艺术上还有一个突出的特点，那就是它是以骈体文来写作的。当然，严格地说，并不全是用骈文，是骈散结合的。文学史上很少有人

用骈四骊六的文体来写小说,《玉梨魂》可以说是对小说形式的一次有意义的探索。骈体文比较适合铺陈抒情和渲染气氛,而这部小说中,恰巧是抒情的成分要大于叙事的成分,整部小说都沉浸在一种哀伤凄婉的抒情气氛中,而其所用的骈文与这种风格的形成和整部小说的感染力,是有密切关系的。

(佘小杰)

208. 李涵秋的《广陵潮》在内容上有什么特点?

李涵秋(1874—1923)创作的长篇社会小说《广陵潮》,历时很久,1909 年开始在报上连载,1914 年开始陆续出单行本。《广陵潮》原名《过渡镜》,作者有意识地用百万字的篇幅,来反映从鸦片战争直到"五四"前夕这个过渡时代的中国社会一隅的风貌和时代变化,是一部规模宏大的历史小说。小说从英人犯我广东开始写起,历经中法战争、上书变法、百日维新、武昌起义、洪宪帝制、张勋复辟,一直写到"五四"前夕抵制日货。但是小说并不是正面去写这些大事件,而是以扬州几户人家的生活为主线,穿插进各样的事件和人物,以及各种过渡时代千奇百怪的故事。所以,《广陵潮》作为社会小说,它在反映社会现象和社会生活上,更多的是通过街谈巷语、道听途说、闾里风俗、逸闻旧事,具有一定的纪实性,这正是当时社会小说的特点。

《广陵潮》在内容上的特点,一个是它以主人公云麟为中心,描写了相关的几个家庭的故事。其中,占有很大篇幅的是云麟的婚姻和恋爱的经历。云麟从小和表妹伍淑仪青梅竹马,情投意合,但因为家长的反对而没能结合。淑仪嫁给了革命者富玉鸾,刚结婚不久丈夫就被捕牺牲。云麟也结婚娶了柳氏。但是,他和表妹之间一直有着情愫,只是碍于礼教,不能有结果。另外,小说还描写了云麟和名妓红珠之间的感情故事。总之,小说里的言情成分还是很多的,《广陵潮》的一大特点,就是把社会小说和言情小说的成分结合起来,使小说成为"社会言情小说"。

《广陵潮》另一特点,就是它以扬州为中心,反映了从近代向现代转变的社会变革年代的中国社会的一个缩影。它的内容非常丰富,既有封建婚姻制度下小儿女的婚姻悲剧,又有腐儒在过渡时代的丑态,也有新派人物的办学堂、闹革命,还有市井人物的众生相。张恨水把《广陵潮》称为清末民初社会风俗的"活化石",认为:"我们若肯研究 30 年前的社会,在这里一定可以获得许多材料。"①小说活灵活现地为我们再现了那个时代扬州社会的民俗和风貌,具有浓郁的时代色彩和地方色彩,是一部具有丰富的社会史料价值的社会小说。

《广陵潮》在内容上,分别融合进了社会小说和言情小说的特点。因此也被看做是社会言情小说的开山作。张爱玲曾经说过,《广陵潮》"近于稍后

① 张恨水:《广陵潮·序》,见《广陵潮》,5 页,百新书店 1946 年改版第一版。

的‘社会言情小说’，承上启下，仿佛不能算正宗社会小说”①。这种情况，与通俗小说的发展有关。当时“礼拜六派”的言情小说连篇累牍，因为内容单调雷同，很快就引起人们的厌倦。言情小说势必要另寻出路，必须要加进去社会内容，才能使小说内容和情节丰富充实。所以“言情不可以不言社会”已经成为一种趋势。而在言情小说大为流行的背景下，社会小说也会很乐于加进可以吸引读者的言情线索，所以，像《广陵潮》这样杂糅了社会小说和言情小说特点的小说就出现了，它把两种小说类型结合起来，开创出了一个巨大的创作空间，并且对当时的小说创作发生了很大的影响，如平襟亚的《人海潮》、严独鹤的《人海梦》、张恨水的《春明外史》等都是以一两个人物为线索，以他们的言情故事贯穿起来，而中间穿插大量的社会小说式的人物和故事。这类小说，“社会”与“言情”这两种因素，还是经常游离的，而不是完全有机结合的。这种有机的结合，到了张恨水笔下才彻底完成，《广陵潮》只是一个始作俑者。

（余小杰）

209. 程小青的《霍桑探案》有什么特色？

程小青（1893—1976）是现代著名的侦探小说家。他的代表作《霍桑探案》（1931）是现代中国最优秀的侦探小说。小说主人公霍桑及其助手包朗的搭档模式，是模仿了英国著名侦探小说家柯南道尔的《福尔摩斯探案集》中的福尔摩斯和华生模式。写侦探小说需要有丰富的想象力、严密的逻辑推理能力和驾驭复杂的线索和情节结构的能力。程小青倾注自己全部的精力与才智给了他所热爱的侦探小说的写作。他没有把他的主人公描写成超人式的英雄，而是让他在作品中运用科学方法，和读者一起去观察、探究，归纳、判断。作者在创作谈里说：“通过调查求证，综合分析，剥茧抽丝、千回百转的途径，细致地、踏实地、实事求是地、一步步拨开翳障，走向正鹄，终于找出答案，解决问题。”

范伯群在《中国现代通俗文学史》中指出：“程小青的《霍桑探案》总是采取多线索、多嫌犯的错综复杂的矛盾结构。总是在嫌疑与排除、矛盾与解脱、偶然与必然、肯定与否定、可能与不能、正常与反常的对立之中展开和深化情节，几经周转与反复，最后落实到似乎最不可能、最意外的焦点之上，令读者瞠目结舌。此时作者却为此作出无懈可击的逻辑与推理，使读者口服心服。侦探小说的结构规范就在于组织之严谨、布局之缜密、线脉之关合等技巧的自如运用。程小青在这方面是有一定功力的。他的作品在‘启智’的悬念中使读者进入迷宫，而在‘山重水复疑无路，柳暗花明又一村’中使读者

---

① 张爱玲：《谈看书》，见《张爱玲文集》第4卷，295页，合肥：安徽文艺出版社，1994。

出离疑窦，得以豁然开朗，在这一进一出之间，他培养了众多的‘霍迷’。”①

程小青《霍桑探案》的另一特色，就是成功地塑造了霍桑这一富有智慧和科学探索精神的大侦探的形象。他有高度的正义感，蔑视权贵，同情中下层人民。他从学生时代就有科学头脑，有明察秋毫的观察力，孜孜不倦求证的优良的办案作风。他敢作敢为，出生入死，是智慧与意志的化身。

《霍桑探案》还有一个特点，那就是作为侦探小说，虽然其着重在推理，但是，作者在描写破案的过程中，也尽量表现当时的社会生活，把社会批判意识加入进来，使小说具有了反映现实生活和批判现实的意义。从小说中，我们也可以看到上海上个世纪二三十年代栩栩如生的生活和人物，具有相当的文学色彩。

（佘小杰）

210. 简述林纾和“林译小说”。

林纾（1852—1924），字琴南，号畏庐，别署冷红生，是近代文学史上的一位重要人物。他的影响是多方面的。首先他是一位有影响的古文家，在古文方面有深厚的造诣。他在小说创作和理论以及诗词、绘画方面也有相当成就。另外，他晚年因为反对白话文运动，反对废除古文，曾经与新文化运动提倡者发生冲突。影响最大的是他的翻译小说。1896 年开始，他在懂外文的朋友的帮助下，开始从事外国小说的翻译工作。在二十多年时间里，他共翻译了 180 多种外国小说，其中有 40 多种世界文学名著。1897 年，他翻译出版了法国作家小仲马的《巴黎茶花女遗事》，其幽婉凄艳的爱情故事和委婉优美的译文文笔，深深打动了当时青年人的心，产生了很大的反响，一时洛阳纸贵，风行海内，人称“可怜一卷茶花女，断尽支那荡子肠”。后来商务印书馆把林纾所翻译的外国小说编为“林译小说丛书”发行，从此“林译小说”便成为林纾翻译的外国小说的一个专门名词。

“林译小说”涉及英、美、法、德、日本、西班牙等许多国家的作品，其中包括托尔斯泰、狄更斯、雨果、大仲马、小仲马、塞万提斯等经典作家的作品。林译小说的题材非常广泛，有爱情小说、政治小说、侦探小说、社会小说、历史小说等等。他最著名的代表作，除了《巴黎茶花女遗事》之外，还有《黑奴吁天录》（即《汤姆叔叔的小屋》）、《撒克逊劫后英雄略》（即《艾凡赫》）、《块肉余生述》（即《大卫・科波菲尔》）、《迦茵小传》等等。

林纾以古文家的身份，以他深厚的古文功力来翻译小说，这是十分有创造性的举动。在当时一般人眼里，小说的地位远远不如古文高贵。客观上，林纾提高了小说的地位，扩大了小说的影响。同时，他的翻译小说无异于一扇洞开的窗户，晚清中国人首先从这里瞥见西方的文化与人生。林译小说

① 范伯群：《中国现代通俗文学史》，429 页，北京：北京大学出版社，2007。

滋养了新文学的整整一代人，很多现代作家都曾经说过，他们对西方文学的兴趣，是从读林译小说开始的。

“林纾用古文翻译外国小说，还在题记序跋中阐发原作者的文笔，有与司马迁、班固异曲同工之妙。这样，他首先把小说的文体提高，从而把小说作为知识分子读物的级别也提高了。《巴黎茶花女遗事》一出版，风行一万余册，读者都是知识分子。他们一向读古文、写古文，可是从来没有读过用古文写的长篇言情小说。这种形式的小说，文体既不是唐人传奇，内容又不同于《红楼梦》，于是，他们对小说另眼相看，促成了文学观念的一大转变。”①

林译小说从文学上来讲，也很有特色。用古文翻译小说，这是一个大胆的尝试。他优美的文笔、灵活的文字和他的意译为主的翻译方式，使他能够灵活生动地再现外国文学的魅力，吸引了整整一代青年人和读书人。

（佘小杰）

211. 简述周瘦鹃小说的思想艺术特色。

周瘦鹃（1894—1968），是礼拜六派的言情小说家。他曾做过《礼拜六》的编辑，创作上也是《礼拜六》派的台柱子，他曾自云是“不折不扣的礼拜六派”。他的小说创作在礼拜六派中，具有相当的代表性。他的小说从题材上来说比较广泛，既有哀情题材和伦理题材，也有爱国题材和社会题材。当然，最能代表他的特色，也最有礼拜六派的流派特色的，是他的哀情小说。

所谓哀情小说，就是以悲剧结局的言情小说。周瘦鹃这方面的代表作有《此恨绵绵无绝期》、《恨不相逢未嫁时》等，单听名字已知道其大致风格。他的朋友陈小碟说：“瘦鹃多情人也，平生所为文，言情之作居十九。然多哀艳不可卒读……”②“哀艳”就是他的主要风格。他的哀情小说多是叙述一个真挚多情的“某生”与一美丽可爱的女郎相爱，然而因为各种原因，有情人不能成眷属的故事。有的写男女一见钟情，相思成疾，或迫于父母反对，或受阻于其他压力而遗憾终生。有的写男女相爱，一方死后，另一方也随之而死，或为之守节或终生不娶。人物多半是才子和佳人，用他们的“缠绵悱恻、哀感顽艳”的悲剧爱情故事，控诉或哀叹婚姻制度的不合理和爱情的不自由，客观上具有反封建的意义。这些小说中，或多或少都有他自己感情经历的投射。

周瘦鹃的这类小说，虽然有着很浓重的才子佳人色彩，但是不再像传统的才子佳人小说那样以大团圆为结局，这是一个进步。正像鲁迅在《上海文艺之一瞥》中所说：“这时新的才子＋佳人的小说便又流行起来，但佳人已是良家女子了，和才子相悦相恋，分拆不开，柳荫花下，像一对蝴蝶，一双鸳鸯

---

① 施蛰存：《中国近代文学大系·翻译文学集》第26卷，24页，上海：上海书店，1990。

② 陈小蝶：《午夜鹃声·附记》，载《礼拜六》第38期，1915年2月。

一样，但有时因为严亲，或者因为薄命，也竟至于偶见悲剧的结局，不再都成神仙了，——这实在不能不说是一个大进步。”①

从艺术上来讲，周瘦鹃也具有礼拜六派的典型特点。他的初期小说都是用文言创作的，风格上追求凄婉感人。后期逐渐增加了白话小说的篇幅。从对于爱情的描写来讲，他的小说和早期礼拜六派大多数作家一样，具有“纯情”的倾向。他们的爱情描写很唯美，很纯洁，不涉肉欲。但是总起来讲，具有情节雷同、单调空洞之嫌，而且小说的生活内容具有脱离现实的倾向，人物似乎都生活在“唯情”的环境中，与现实生活脱节。在20年代以后就逐渐被具有更丰满的情节和更丰富的社会生活内容的社会言情小说所取代。

（佘小杰）

212. 试析鲁迅在中国现代文学史上的意义。

鲁迅（1881—1936）是20世纪中国伟大的文学家和思想家，现代文学的奠基人之一。鲁迅的思想和创作不仅是五四新文化革命的重要成就，而且在中国现代文学史上具有崇高的地位。

首先，鲁迅的全部创作及其独特的人格魅力显示出一种现实战斗精神，一种现代反抗意识。这是鲁迅对现代文学最重要的贡献。鲁迅是一位具有深邃的悲剧精神和浓郁的战斗精神的伟大作家，他以对文学的执著和杰出的艺术手段去反映和表现社会人生，传达出一个觉醒者的现代个体生存意识和现代反抗意识。鲁迅的文学与思想情感是与变革现实紧密连在一起的。

鲁迅的全部创作都围绕着一个核心——改造国民性和“立人”思想。为改造民族精神，传达启蒙思想，鲁迅以其不朽的创作呼唤“精神界之战士”，提出“立人”主张。他全力抨击封建专制主义扭曲人性的社会和传统，批判人性的残缺，反思中国人的精神结构，启悟中国人“悟己之为奴”，改造“国民性”，解放出活生生的个人的生命能量。而这种反思和批判的目的，就是为了打破“无声的中国”的沉寂与悲哀，打破“瞒与骗”大泽所遮掩的奴役关系，寻找处于社会变动、民族困局和文化转型中的人的精神出路，使中国人能够“幸福的度日，合理的做人”。鲁迅这种正视现实人生，并带有革命血气的现实战斗精神和现代反抗意识，确立了中国现代文学健康的、真正富有生命力的文学主潮，构成了中国现代文学最可宝贵的精神内涵。

其次，鲁迅在多种文体样式上进行了积极而卓越的探索，创造了多种文学样式，为中国现代文学的发展奠定了深厚的基础，开拓了广阔的艺术空间。

---

① 鲁迅：《鲁迅全集》第4卷，291页，北京：人民文学出版社，1981。

《呐喊》、《彷徨》和《故事新编》，广泛吸收借鉴了果戈理、契诃夫、安特烈夫、尼采、显克微支等外国作家、思想家的思想艺术养分，将其融合于中国艺术传统之中。鲁迅以现实主义为主，汲取融合浪漫主义、象征主义及表现主义艺术元素，开辟了现代小说创作的广阔道路，形成了崇高刚健、清峻警拔而又老辣苍劲的美学风范。鲁迅根据中国古代的历史、神话、传说撰写的《故事新编》，"取古代的事实，注进新的生命去"，想象奇诡，诙谐风趣，寄托遥深，被称为现代历史小说的开山之作。鲁迅小说为中国现代汉语文学创作树立了典范，其强大的生命力和深厚的思想艺术营养泽被诸多作家和文学流派。

鲁迅最早尝试现代杂文创作，并且成就了杂文的辉煌，确立了杂文在中国文学发展史上独立而崇高的地位。其杂文最大特色是随手拈来皆生妙趣，嘻笑怒骂皆成文章，且目光犀利、批驳有力。鲁迅杂文充分表现了他伟大的人格、深邃的思想、傲岸的精神、强烈的忧愤、崇高的情怀、渊博的知识和深湛的艺术才华。

鲁迅还创造了中国现代最早的散文诗作品《野草》。《野草》构思奇巧、想象奇崛、意境深远，是鲁迅最富有个性化和独创性特征的作品，它既是鲁迅对旧世界进行犀利批判的武器，也是解剖自我的产物。

再次，鲁迅一方面热情呼唤现代化，另一方面又对现代化有着自己真正独立的思考和不同凡响的见解，并着力揭示、批判现代化冲击下国民畸形的心态和落后的国民性。他认为文化的转型，除了对传统的批判和继承、发扬之外，更重要的是要吸收外来的先进文化。这是鲁迅对待外来文化的根本原则。同时，他对西方传入的自由、平等、民主和科学思想，也有着独特而清醒的思考。

（王金胜）

213. 为什么说《呐喊》和《彷徨》是中国现代小说的开端和成熟的标志？

《呐喊》、《彷徨》之所以既是现代小说的开端，又是现代小说的成熟标志，不仅在于它体现了"五四"启蒙运动和思想革命的时代要求，而且还在于它将西方小说的艺术技巧与中国传统小说的艺术精神完美地结合在一起，在题材、构思、心理描写，以及小说的体式和语言等方面都对传统小说进行了革命性的突破，实现了中国小说从传统向现代的转型。

首先，题材的突破。鲁迅《彷徨》、《呐喊》里的小说大多取自普通人的普通生活，并着意为底层普通农民塑像。即使是表现当时社会上的重大事件，也常常是通过人们司空见惯的一些日常小事和生活场景来实现的。这对传统小说来说是一个大胆的突破。《狂人日记》揭示几千年封建历史的吃人本质，却只通过一个精神病患者的日记，借"狂人"之眼发现。《孔乙己》写科举

制度的弊端和危害，讲的只是一个乡村读书人的几个片断。《药》写的是启蒙不被人们理解的悲剧，讲的也仅仅是一个"人血馒头"的故事。《风波》写辛亥革命在农村的影响，讲的却只是一场乡场上的"辫子的风波"。鲁迅小说的独特之处在于它总是能够从大家熟悉的生活中发现并揭示出生活中所蕴含的"一切的永久的悲哀"，并形成独特的冷峻风格。

其次，心理的刻画。鲁迅的小说不仅在题材上有所突破，更重要的是通过心理描写配合言行描写"画"出了一个人的精神和灵魂。鲁迅小说非常重视人物的心理，尤其是国民精神上的痛苦，目的是要"揭出病苦，引起疗救的注意"。因此，鲁迅小说的心理描写是为写人物灵魂服务的。作者往往通过心理描写来反映时代、塑造形象、刻画灵魂。《狂人日记》通过"狂人"的惊恐、多疑，奇怪的联想，来写他的灵魂。用"吃人"二字高度概括了封建社会的本质，塑造了一个清醒的"狂人"形象，刻画了一个具有民主思想的战士的灵魂，发出了"救救孩子"的呼喊。《阿Q正传》通过阿Q的"精神胜利法"，揭示了我们民族在特定历史时代的病态心理。《伤逝》中通过涓生发自肺腑的独语，通篇充盈着主人公心灵深处的追求和希望，悔恨和悲哀，刻画了知识青年追求幸福爱情而又无法实现的灵魂。《肥皂》、《兄弟》等大量使用了心理描写手法，揭示了人性的复杂与心灵的深度。

再次，艺术的创新。鲁迅有着清醒的文体意识和不懈的文体追求。鲁迅小说继承了传统小说重视人物的语言和行为的优点，却打破重视故事的连续性和完整性的常规，从西方小说那里学习到了截取生活"横断面"的方式，打破时空的顺序，而根据内容需要安排情节，并借鉴诗歌、散文和戏剧等多种艺术形式，创造出了种种不同的小说体式。《狂人日记》采用了日记体和两重叙述角度及与此相关的反讽结构。《孔乙己》采用了西方小说横断面式的描写方法，节省笔墨，以少胜多，非常精粹。《药》采用明暗两条线索，虚实相生交相辉映。《在酒楼上》作者主体的渗入以及通过人物"对话"关系形成了互相驳难的性质。鲁迅博采西方小说艺术之长，以新颖别致的艺术形式和鲜明的现代特色，实现了中国小说艺术从古典趋向现代的根本变革。鲁迅小说的语言也有创造和实验性，他追求语言的节俭、含蓄和凝练。

（王金胜）

214. 鲁迅说："在中国，民众总是戏剧的看客。"结合鲁迅作品谈谈看法。

首先，"看客"是鲁迅笔下经典的艺术形象。《示众》以淡化情节、截取横断面的手法将"看客"形象表现得淋漓尽致。秃头、白背心、胖孩子、红鼻子、胖大汉若干人等的窥视正是对整个国民灵魂的示众。精神的空虚、信仰的缺失导致了这些人精神上的麻木和心理上的冷漠、扭曲。此外，《药》中那些潮一般涌向前看杀革命者头的人；《孔乙己》里拿孔乙己作为赏玩对象的酒

客、掌柜和小伙计;《阿Q正传》中的阿Q和那些看阿Q和小D打架近半点钟之久的人们;《娜拉走后怎样》中几个人张着嘴愉快地在羊肉铺前看剥羊……这些爱看热闹的看客,男女老少比比即是,他们都是在赏玩苦难,这既是他们自身的悲哀,也是革命者乃至整个社会的悲哀。

其次,鲁迅深刻揭示了"看客"的精神实质及其形成的社会历史文化根源。

"看客"的精神特质是冷漠麻木、愚妄残忍,其形成的社会历史根源是数千年的封建思想意识、文化观念和封建伦理道德。鲁迅正是借助于"看客"形象显示了他彻底的反封建思想意识和呼唤"真人"的现代性品格。

"看客"是一个具有特定社会心理素质和历史文化性格的群体,它是在特定的社会条件和文化氛围中形成的。以儒家文化为中心的中国传统文化,其社会功能就是制造顺民和奴才,以维护专制的等级制度。"看客"就是在这种文化氛围中活着的顺民,他们没有人格,没有自我意识,缺乏同情心,缺乏怀疑精神和反抗精神。他们是生活在社会底层的"庸众",无特操,无激情,无"战士"面对自我生命个体的孤独。鲁迅先生浓墨重彩地着眼于造成"看客"的历史文化传统和环境,呼唤着一个启蒙时代的到来。

再次,"看客"形象中蕴含着鲁迅鲜明的启蒙立场和悲悯情怀。

鲁迅书写"看客"一方面具有一种清醒的启蒙理性,另一方面又呈现出强烈的生命意识。在鲁迅笔下,"看客"的"看"蕴涵着"渴血的欲望",潜藏着精神暴力欲望。这是鲁迅对生命悲剧的正视,也是对人的巨大悲悯。

鲁迅看到了中国民众的落后与愚昧。"凡是愚弱的国民,即使体格如何健全,如何茁壮,也只能做毫无意义的示众的材料和看客,病死多少是不必以为不幸的。"他知道,"暴君的臣民,只愿保证在他人的头上,他却看着高兴,拿'残酷'做娱乐,拿'他人的苦'做赏玩,做安慰"。他悲哀于大众的冷漠,竟将烈士的鲜血吞食,竟把革命家逝世的日子作为欢乐的时光。"哀其不幸,怒其不争",鲁迅对"看客"的批判性书写,不是出于对民众的冷漠,而是出于对民众的热爱。正因为爱之深切,才对其弱点不能容忍,才发出毫不留情的猛烈批判。鲁迅对民众的态度没有表现出尼采式的蔑视或敌视,他对弱者,对被侮辱和被损害者的同情和悲悯显示出一个人道主义者的博大情怀和一个启蒙主义者的坚定立场。

"看客"是鲁迅为完成"立人"、"立国"的巨大历史使命而塑造出来的饱含着主体自我意识的不朽形象。

(王金胜)

215. 茅盾说:"鲁迅君常常是创造'新形式'的先锋。"对此如何理解?

其一,从小说叙述形式上看,鲁迅小说继承了传统小说重视刻画人物言

行的优点，却打破讲究故事的连续性和完整性的常规，截取生活“横断面”，变幻时空的顺序，根据内容需要安排情节。《狂人日记》采用的是第一人称的主人公独语自白（日记体）的叙述方式，这在中国小说艺术的发展上是一个首创；《孔乙己》通过截取人物生平片断的方式来概括人的一生；《药》从事件中途起笔；《祝福》采用倒叙的结构方式。特别是《狂人日记》一发表，就以其“格式的特别”而引起了人们的关注，而它的特别，主要就在于它采用的是中国传统小说中从来没有过的“日记体”，整篇作品都是主人公的内心独白。作品中，小序是标准的文言文，正文却是标准的白话文，其白话文概括的力度和含义的深度又绝不亚于文言文，成功地完成了中国现代小说从文言向白话的过渡，创造出了一种中国现代小说语言的新形式。

其二，从艺术手法上看，鲁迅自觉地借鉴外国小说艺术手法，建立了中国现代小说的新形式。他的小说创作深受俄罗斯文学、东欧弱小民族文学与日本文学影响。果戈理、契诃夫对小人物病态心理的现实主义刻画以及“哀其不幸，怒其不争”的人道主义创作思想给鲁迅以深刻启悟，陀思妥耶夫斯基对“显示着灵魂的深”的病态心理的挖掘、显克微支“寄悲愤绝望于幽默”的思想风格、安德列耶夫的“阴冷”、夏目漱石幽默讽刺的“轻妙笔致”，被鲁迅以“拿来主义”的态度融入小说创作中，形成了独具现代意味的现实主义小说艺术。

其三，从小说艺术格局上看，鲁迅小说做出了多方面成功的创造。他借鉴了诗歌、散文、音乐、美术，以至戏剧等多种艺术形式，将它们熔为一炉，创造了种种不同的小说样式，如“诗化小说”（《伤逝》、《社戏》等），“散文化小说”（《故乡》、《兔和猫》、《鸭的喜剧》），“戏剧体小说”（《孔乙己》、《起死》），“历史演义体小说”（《故事新编》），等等。《阿Q正传》则采用“人物传记体”的方式，通过阿Q的生活行踪，着重剖析了人物的精神状态和悲剧命运。

其四，从艺术风格上看，鲁迅小说也显示了多样化的特点。其作品在整体上侧重严谨缜密的客观写实，但也有结构自由灵活的抒情小说（《伤逝》、《孤独者》、《在酒楼上》等）和亦庄亦谐的社会讽刺小说（《高老夫子》、《肥皂》等），以及乡情浓郁，形、神、情、理相统一的乡土小说（《故乡》、《风波》、《社戏》等）。

其五，从人物塑造上看，鲁迅小说具有以下特点：第一，注重采用“杂取种种人，合成一个”的办法，对生活中的原型进行充分的艺术概括，使人物形象具有广泛的典型性。例如，阿Q这个人物形象，具有很大的包容性，不同阶层、不同身份的人都能在阿Q身上看到自己的影子，从而使阿Q形象能在读者心目中产生非常广泛的影响。第二，强调写出人物的灵魂，显示“灵魂的深”，因此他在塑造人物形象时，常常是以“画眼睛”的方式揭示人物深层心理或无意识活动。《祝福》中前后几次对祥林嫂眼神的描画，《兄弟》、《肥皂》、《白光》等对人物潜意识的描摹，含蓄、简洁却很传神。第三，注重以个性化的人物语言来揭示人物的内心世界，有时即使“并不描写人物的模样，

却能使读者看了对话，便好像目睹了说话的那些人”。

（王金胜）

216. 如何理解《阿Q正传》的思想艺术特点？

《阿Q正传》（写于1921年12月至1922年2月之间，最初分章刊登于北京《晨报副刊》，以后收入1923年8月出版的小说集《呐喊》）塑造了从物质到精神都受到严重戕害的贫苦农民阿Q的典型形象。阿Q既是一个被剥夺殆尽的贫苦农民，又是一个深受封建正统观念影响，带有小生产者狭隘保守品性的不觉悟的农民。他身上有“看客”式的无聊和冷酷，更有不少符合“圣经贤传”的思想。阿Q的不觉悟，突出地表现在他对“革命”的态度和认识上。在传统观念的影响下，阿Q最初“以为革命党便是造反，造反便是与他为难”，所以一向“深恶而痛绝之”。但当辛亥革命爆发时，他在直感中产生了革命的愿望。但是，他的革命并不是政治上的真正觉醒，在他看来革命就是反清复明、改朝换代而已；他神往革命只是夺取属于赵太爷、钱太爷们的“威福、子女、玉帛”；而且，阿Q还幻想着自己革命后可以奴役同样生活在底层的小D、王胡们。阿Q这种革命观，是封建传统观念和小生产者狭隘保守意识合成的产物。

阿Q的主要性格特征是精神胜利法。阿Q“精神胜利法”的典型特征是：一、自欺欺人、自我安慰，在幻想和精神上消除失败的耻辱。二、爱面子、讳疾忌医，不敢正视自己的弱点和缺点。三、欺善怕恶、欺弱怕强。遭到失败后往往不敢与真正的敌手作斗争，却转而向弱小者去报复。他的调笑小尼姑、与王胡以及小D的打架，都是他欺弱怕强的典型表现。四、麻木健忘，特别是对于被压迫被损害的麻木、健忘。阿Q的“精神胜利法”是国民劣根性的集大成。

《阿Q正传》具有广泛的社会意义。《阿Q正传》是鲁迅长期以来关注和探讨“国民性”的结果，小说通过阿Q这个典型，画出了国人的灵魂，暴露了国民的弱点，深刻地揭示了阿Q的“精神胜利法”的种种表现及其严重危害，提出了改造国民性的思想，并且将反封建的基本主题同社会政治革命联系起来，突出强调了反封建思想革命和改造国民性主题的历史迫切性。

《阿Q正传》思想艺术特点之二是以喜见悲、悲喜交融。用喜剧性艺术因素，叙述一个悲剧性的故事，悲剧因素与喜剧因素在小说里相互交织、融合，构成这篇小说最大的艺术特色。阿Q的一生是悲剧性的，其遭遇令人同情，但这一切又是通过阿Q生活中富有喜剧性的事件表现出来的。阿Q的被压迫者的地位和勤劳吃苦的优点，他要求改变现状的愿望，以及备受剥削，人格屡遭污辱，最后又遭惨死的命运遭际更加令人同情，但他的精神胜利法，他的欺软怕硬、冷漠麻木、狡猾无赖等，又是应该被否定和批判的。小说正是在悲剧性和喜剧性相互映衬下展开的，既令人忍俊不禁，又让人心

酸、发人深思。这种以喜见悲、悲喜交融的独特风格，正是作品产生巨大艺术魅力的重要因素之一。

《阿Q正传》思想艺术特点之三是白描手法的成功运用。抓住事物的特征，用最经济、最简练的笔墨，把描写对象生动、形象地展现在读者面前。如阿Q瞪着眼睛说："我们先前——比你阔得多啦！你算什么东西。"形象地表现了他的精神胜利法的性格特征。

《阿Q正传》思想艺术特点之四是外冷内热。鲁迅思想启蒙者的高度热情，深深地埋藏在心坎里，以犀利的解剖刀冷峻地解剖着一切。这是一种"不见火焰的白热"，"热到发冷的热情"。

（王金胜）

217. 鲁迅《故事新编》的艺术特色是什么？

其一，"取一点因由，随意点染"。即作品中的主要人物、主要事件乃至情节和细节，都有具体历史文献可考（"博考文献，言必有据"），但又不受文献束缚，作者在掌握历史材料、把握古人古事精神的基础上，大胆进行艺术想象和虚构，虚拟情节，勾画场景，编排对话。如《铸剑》故事原见《列异传》，但原文献只简略记叙复仇故事，鲁迅则着重于性格刻画，这是出自作家在文献基础上的想象和加工，从而创造了一个有着丰厚的心理内涵和性格发展过程的复仇者形象。《起死》以《庄子·至乐》篇中一个寓言为主，用独幕剧的形式加以演化。《奔月》则写神话里后羿和嫦娥（见《淮南子》）的传说。

其二，古今交融，熔古铸今。《故事新编》不仅仅是历史、神话、传说文本的叠合与连缀，而且还融入了一些现实性文本，掺进了一部分现代生活内容，使古人和今人处于同一时空中，将古代情节与现代情节有机地交融。如《补天》全篇写原始宇宙气象雄伟，景物瑰丽，女娲抟土造人时充满着创造的喜悦，补天的辛勤展示了劳动的壮美。写作中途，鲁迅读到一篇道学家攻击新体情诗的文章，强烈的反感使其笔锋从神话转到现实，于是在"女娲的两腿之间"出现了"一个古衣冠的小丈夫"，渺小而又滑稽，作品由此产生了联系现实斗争的意义。此外，还有《理水》中的文化山上的学者等。作者还常使这些人物说些诸如"时装表演"、"莎士比亚"的现代语。这些现实生活内容，暴露和讽刺了现实的种种黑暗面，使人物性格和故事情节通过渲染鲜明地突现出来，使古人古事中跃动着时代的脉搏，流淌着现代人的血液，勾画出形形色色的现代人的灵魂，从而激起读者的共鸣，增强了作品的现实战斗作用和喜剧美感。

其三，不是"将古人写得更死"，而是将古人写活，对人物性格、精神、心理状态和内心世界进行深入的开掘和描绘，并用"画眼睛"的手法加以渲染和强调。《奔月》中的羿在"射得遍地精光"后，只好在"无物之阵"中奔驰，而嫦娥也离他而去。昔日弟子逢蒙则想置羿于死地。小说塑造了羿的正直性

格，写出了一个勇士孤独的心境。《理水》中禹不仅具有劳动农民的外貌："黑脸黄须，腿弯微曲"，还具有勤劳、刻苦、朴素等优秀品质，从沉默中显出坚韧和力量。《采薇》着重描写伯夷、叔齐从"养老堂"到首阳山——全部窘迫的遭遇和仓皇的心境。《出关》栩栩如生地展现了老子处处退却的落寞心情。《故事新编》就是鲁迅从现实生活的体验、感触和思考出发，感同身受地复活古人的思想和情感，并实现两者的沟通，在此基础上加以联想和推演而成的。

其四，运用"油滑"手段，以集机智、幽默，滑稽于一体的喜剧形式"借古讽今"。《故事新编》中有着不少喜剧性、小丑化的人物形象，如《补天》中的"小人物"、"小东西"，《奔月》中的逢蒙，《铸剑》中的"干瘪脸少年"、"大臣"，《理水》中的文化山上的"学者"等。他们既是作者讽刺、批判的对象，也是作者讽刺和批判现实的艺术载体，体现出鲁迅强烈的现实政治批判和文化思想批判意识。

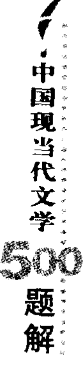
（王金胜）

218. 试比较王统照与叶圣陶的"问题小说"的异同。

王统照（1897—1957）与叶圣陶（1894—1988）都是"问题小说"的代表性作家，他们都主张文学关心社会、注目现实、探究人生，表现出感时忧国的历史使命感与责任心，但在创作道路和艺术个性上也存在着明显差异。

首先，他们在问题小说中都寄寓着以人道主义为核心的对"爱"与"美"的玄想。王统照试图用"爱"与"美"弥补人间的缺陷，消融麻木冰冷的心灵。叶圣陶借助"爱"与"美"来舒缓和批判宗法社会的经济压迫和礼教束缚。但王统照受叶芝、泰戈尔影响，带有基督教色彩，较为追慕"超越现实世界"的充满光与花的"世界的花园"。《微笑》描绘了一个青年窃犯，初入狱时顽劣强悍，怀着强烈的复仇心理。一次偶然的机会，他看到了一位女犯人温和的、博爱人类和自然万物的圣洁的微笑，于是，便被感化了，成了个有些知识的工人。《一叶》通过李天根的见闻与感受，展示了当时社会的诸多问题。尽管对人生陷入悲哀和彷徨，但是"爱与光明"的信念依然存在。在向往"爱与光明"的背后，是作者的人道主义精神和基督教泛爱情怀。叶圣陶受俄罗斯文学影响，较为执著于现实人生的"爱"、"生趣"和"愉快"。《晓行》在清新淳朴的乡野气息中揭示出农村受灾的残酷景象。《悲哀的重载》叙述了"我"在一只行驶于乡间水道上的航船中的见闻与所感，渗透着沉闷压抑的悲剧氛围。

其次，在表现手法和艺术风格上，二者前期小说都具有优美、缥缈之美。但王统照更具诗人气质，更富主观性，注意哲理与诗的结合，早年小说中充满迷茫的暗示、柔美的象征和虚渺的惆怅，文笔敏锐空濛。《雪后》、《春雨之夜》等，侧重于表现知识青年对"爱"与"美"的憧憬及幻灭后的怅惘苦闷，笔



调清新，诗情荡漾，带有浓厚的主观抒情色彩。叶圣陶则擅于质朴绵密的摹写，文笔朴实隽永、平正沉着，语言纯净，颇有余味，《火灾》、《线下》、《饭》、《校长》等小说笔致严谨扎实，文风朴实蕴藉。

再次，从创作历程上看，二者都有一个现实主义的推进和深化过程，但王统照对农村农民题材更为擅长，文笔浑厚、劲健，具有现实主义的壮美风格。他稍后的《湖畔儿语》、《生与死的一行列》等开始注意反映下层人民的痛苦生活，沉痛愤激，现实主义倾向逐步增长。1927 年写的《沉船》已经把他完全拉回到现实世界中来了。作品通过刘二曾一家在"闯关东"的途中泛海遇难的惨变，进一步写出了旧中国劳动人民的时代悲剧，小说表明正是封建压迫下的各种灾祸和帝国主义的掠夺，把中国人民推向了苦海。小说在构思上摆脱了早年多从空想中设境的局限，取材真实，风格朴素、沉稳，有浓郁的时代气息和地方色彩。叶圣陶则以勾画萎缩、谦卑的知识分子"小人物"的灰色人生见长，笔致谨严扎实，文字整饬、平实，风格同情与讽刺兼备。《乐园》、《低能儿》、《小铜匠》、《潘先生在难中》等"教育小说"，一方面展现了军阀战争给城镇居民造成的颠沛流离，痛苦不安；另一方面塑造了如《潘先生在难中》的潘先生那样的知识分子和小市民形象，从小说的整体布局来看，开头写逃难，中间写逃难中的周折，末尾写逃难的结束，首尾一贯，富于变化，故事完整，章法严谨。

（王金胜）

219. 王统照《山雨》的创作成就有哪些？

《山雨》(1933)是现代文学史上最早反映农村生活和农民命运的长篇小说之一，其主要创作成就有：

首先，小说在广阔的时代背景下，对农村破产、农民灾难的现象和原因进行了逼真的描绘和挖掘，展现了 20 世纪二三十年代中国北方农村苛捐杂税、天灾兵祸、破败凋敝的可怕场景，小说通过对中农奚大有一家悲惨生活的描写，把农民对故土的依恋、离乡的无奈和流入城市寻求生活的艰辛——写出，在动荡的社会背景下画出了一幅新时代的"流民图"，揭示了农村尖锐的阶级矛盾以及这种矛盾发展的必然趋势。小说以其高超的艺术显示了左翼文学的实绩，从而使 1933 年成为"子夜山雨季"。

其次，小说在风土画面的广度和心理剖析的深度上，具有了史诗性的品格。作者饱含着对故乡的深情，生动地再现了摊煎饼、龙王庙祈雨、冬日聚集在地窨子中编席等胶东农村乡风民俗，并对一系列现实灾难所造成的农民心理的变化进行了深刻挖掘。流浪雇农宋大傻的被迫"吃粮"，徐利的铤而走险，满腹牢骚的陈庄长，乐天安命的魏二，以至怀着渺茫的希望、终日枯坐"瓢屋"的徐老秀才，形形色色，各具特点。这些人物的生活和性格，不仅烘托了主要人物奚大有的命运，映衬了他的背离家园、奔向都市的必然性；

而且还在奚大有的变化的主线上，以各自的遭遇构成了一幅凄厉阴郁与愤怒悲壮相交融的现实的图景，有力地展示了中国农村“山雨欲来风满楼”的形势。他们从安土重迁到离乡流亡，从善良淳厚到狂暴反叛，从安分守己到铤而走险，旧的生活道路已经走不通，传统生活信念已经破灭，而前途渺茫，无路可走。

再次，小说在一个“山雨欲来”的动荡时代背景下，塑造了形形色色的乡间人物，尤其是奚二叔、奚大有父子，他们代表着在艰难生活中挣扎、摸索出路的两代农民。小说着重表现了自耕农奚大有由“靠地吃饭”到“另打算”的富有代表性的变化过程。奚大有“是个最安分，最本分，只知赤背流汗干庄稼活的农夫”，对于离开土地，流亡在外靠手艺吃饭的农民，他认为“即使任管如何拿钱，那不是本分，因此他并不欣羡”。但是当现实逼得他“活不下”的时候，他的顽强的“安土乐居”思想也动摇了。最初，由于卖菜的纠纷，他被兵大爷无理拘押，他父亲借债将他赎了出来。这项债务竟逼得他变卖田产，父亲更因此一气引发老病死去。奚大有的性格开始变得容易暴怒，旱灾、土匪、出兵差、饿兵据村骚扰，这一切全村人共同的灾难，也同样落在奚大有的头上，使他逐渐失去了对土地的依恋。现实的严酷终于使他否定了陈大爷的“命定论”的劝告，带着自己全家离开了“这残破、穷困、疾病、惊吓的乡间”，到都市去另寻活路。奚大有的形象浓缩着一部中国农民备尝苦难和逐渐觉醒的历史，在现代文学农民形象中占有重要一席。

（王金胜）

220. 为什么说《潘先生在难中》标志着叶圣陶小说风格逐渐走向成熟?

《潘先生在难中》(1924 年)是叶圣陶(1894—1988)五四时期人生写实派小说的代表作，也是作者创作风格逐渐走向成熟的标志性作品。它不仅在取材方面反映了叶圣陶擅长描写市镇小市民和教育界知识分子的写作特点，而且在艺术表现手法上也集中体现了叶圣陶小说的创作风格。

小说成功地刻画了潘先生这一艺术形象，显示了作者卓越的艺术才能。小学校长潘先生是个典型的灰色人物，当军阀混战的威胁来临时，他立即带领全家逃往上海；刚在上海安顿下来，他又担心教育局长斥责他临危失职而职位难保，思量再三又独自返回乡镇。不料战事还未直接威胁到乡镇就结束了，潘先生于是陶然庆幸，接受同事举荐书写字幅，为凯旋的军阀歌功颂德。在一个短篇中，能集中塑造出一个自私、疑惧、投机、卑怯、麻木，具有多侧面的小市民性格，《潘先生在难中》在当时是要比一般小说高出一筹的。而且叶圣陶把人物放在一个特定的时代环境中展现其性格特征，借潘先生这个典型人物，讽刺和批判了旧社会部分小资产阶级知识分子的处世态度和性格弱点。通过对潘先生颠沛遭遇的描写，也反映了旧中国黑暗动乱的



局面下知识分子朝不保夕的生活处境。

小说在艺术上也取得了很大成功。首先,在结构方面,作者不追求曲折离奇的情节,仅仅截取几个生活片断和细节描写来完成对人物形象的塑造。比如作品第一节中,潘先生从火车下来住进旅馆一段精彩描写,就把潘先生惊惶失措、庸俗可笑的神态写得活灵活现。其次,作者善于把自己的意图和感情隐藏在冷静客观的叙述中,避免对人物做任何主观性评价,并尽量通过人物的语言、行动、心理、神态来表现其性格,让读者通过潘先生自身的表演逐步认识和了解他的性格特征。再次,作者运用了讽刺与同情兼备的写作手法。对于潘先生身上的性格弱点,作者抱着要"讽他一下"的目的,期望他有所改变,但他也深知造成这些不良表现的原因的现实复杂性,于是,在辛辣的讽刺、批判背后,又隐藏着作者深切的同情、理解。显示了别具一格的美学风格。另外,小说的语言也非常纯正、洗练,十分讲究规范化。

总之,叶圣陶一直坚持现实主义创作方法,用冷静、客观、细致、写实的笔触,进行细节刻画和心理描写,再现典型环境中的典型性格。至小说《潘先生在难中》的发表,他自然朴素、冷峻严谨的艺术风格逐渐走向成熟。

(贾丽萍)

221. 简析《倪焕之》的形象及其意义。

《倪焕之》写于1928年,最初连载于《教育杂志》,1929年8月由开明书店初版印行。这是叶圣陶唯一的一部长篇小说,曾经被茅盾誉为"扛鼎"之作。

倪焕之是一个有理想、有追求的青年知识分子,辛亥革命后他步入初等教育界,立志实现两个理想,一是以切实的改革实行教育救国,二是追求建立在共同事业基础之上的理想婚姻。在最初的一段时间,他的人生理想仿佛获得了顺利实现的可能——他遇到了一个与他有相同抱负、决心改革教育的小学校长蒋冰如,并与一个新派女性金佩璋相爱并成家。然而,结婚生子之后,他的妻子渐渐失去了往日的激情和锐气,沉湎于家庭琐事,与他之间的隔膜也越来越深,他感叹自己"有了一个妻子,但失去了一个恋人、一个同志"。同时,倪焕之的教育改革措施也在现实的种种压力下节节败北,他感到了理想幻灭的悲哀。五四运动爆发,倪焕之在革命者王乐山的影响下,投身于社会革命的洪流,五卅运动时,他已经是个激进的革命者了。但他身上浮躁、脆弱的弱点使得他经受不住革命的曲折复杂,并进而对革命前途产生悲观失望的情绪,终于在苦闷、彷徨、矛盾、动摇中走完了自己的人生道路。倪焕之的一生正是当时一部分小资产阶级知识分子追寻真理之路的真实写照。叶圣陶将倪焕之置放在一个比较广阔和长久的时空环境下,多侧面、分层次、立体性地呈现了主人公性格的演变过程,展示了一个不断追求进步的小资产阶级知识分子的复杂心态,让我们看到了他性格的矛盾性:思

想敏锐、充满热情，但容易偏激狂热；勇于反抗黑暗、大胆改革现实，却行动软弱、思想动摇，他身上的进步性、革命性和软弱性、动摇性纠缠在一起，贯穿于他性格的发展过程中。小说在赞扬倪焕之追求真理、投身革命的同时，又对他的性格弱点做了严峻的批判。围绕主人公，作品还塑造了金佩璋、蒋冰如、王乐山等形象。在小学教员倪焕之身上，作者比较完整地写出了从辛亥革命到大革命失败十几年间中国革命的历史进程和时代风貌，通过主人公从个人奋斗到投身于群众运动，在人生道路上的探索，形象地批判了改良主义的教育救国论。无论从题材的意义上，还是从作品的艺术水平看，在当时的创作中都是优秀的。

（贾丽萍）

222. 简析叶圣陶童话集《稻草人》的艺术特色？

叶圣陶的童话集《稻草人》(1923年商务印书馆初版)堪称中国现代儿童文学的奠基之作，内收作者写于1921年11月—1922年6月间的童话23篇。其艺术特色主要有以下几方面：

其一，《稻草人》是在自觉的儿童本位的文学理念关照下创作的，体现了作者以"儿童的想象与感情"为美学标准的价值追求。然而，其创作实践与理念之间并不完全一致。早期的《小白船》、《芳儿的梦》、《梧桐子》等，以诗意、轻松、梦境般的叙述笔调勾画出一个美丽的童话世界；接下来的《大嗓门》、《旅行家》、《画眉》等，则添加了很多社会生活的真实内容，融化了许多"成人的悲哀"在里面；最后的《玫瑰和金鱼》、《花园外》、《克宜的经历》、《稻草人》等，现实人生的凄凉悲惨完全压倒了童话的美丽境界。

其二，《稻草人》"给中国的童话开了一条自己创作的路"(鲁迅语)，超越了翻译与改编的初级阶段；而且作者把现实社会生活引入童话，在很大程度上突破了当时童话只讲些"王子公主神仙鬼怪"故事的藩篱，对当时偏重"原人之文学"(即民间童话)的儿童文学观也是一种纠偏，从而为童话输入了"现实人生"的新鲜血液，大大拓展了童话的表现空间。

其三，《稻草人》中的语言不但远远超越了晚清"文界革命"时半文半白的生涩"白话"，而且也超越了新文化运动初期"话怎么说就怎么写"的粗糙白话，大大提升了白话语言的"表现功能"，透露出浓浓的"诗趣"。它不仅仅体现为"白话"，而且是"美感的白话"，同时还是"儿童化的美感的白话"，这是叶氏童话在语言描写上的极大成功。

其四，《稻草人》具有文体"过渡"的性质。它虽是童话的形式，却具有小说的内容，这种"童话"与"小说"交织，虽不是两种文体发展到较为成熟阶段后文学品种间的互相借鉴与横向渗透，不是一种自觉的文体追求，但亦可看做对既往童话概念及童话文体的一种创新。

《稻草人》隐含着对既定"主题意旨"传达的热望，但某些篇目未能将理

性的主题很好地蕴藏于流动与符合儿童想象、情感及思维特点的故事形象之中，影响了故事情节自身的意义生成及结构规则，某种程度上也造成了童话形象的符号化、概念化倾向。

（杜传坤）

223. 简析王鲁彦小说的风格特征。

王鲁彦（1901—1944）是新文学第一个十年重要的乡土小说作家，小说创作以短篇居多，代表性的有短篇小说集《柚子》（1926 年）、《黄金》（1928 年）和长篇小说《野火》（1937 年，又名《愤怒的乡村》）等。王鲁彦深受鲁迅影响，并继承了鲁迅小说的批判国民性的特点，以一种质朴和真切的面貌反映浙东农村的民俗环境和乡土生活方式，为当时的乡土小说创作提供了不可多得的文本样式。

以批判的眼光审视农村的陈规陋习，对愚昧、落后、麻木、庸俗的国民灵魂进行尖锐的讽刺和批判，是王鲁彦小说的首要特征。代表性作品是《柚子》和《菊英的出嫁》。《柚子》以讽刺的语言描绘了当时长沙地方军阀处决犯人时人们倾城出动、争相观赏的“盛况”，一方面讽刺了民众的看客丑态和嗜血心理；一方面抨击了军阀政府草菅人命的残酷统治，曲折地表达了作者对民众“哀其不幸、怒其不争”的复杂情绪。《菊英的出嫁》则侧重描写浙东农村的“冥婚”陋俗，作者以略带诙谐嘲讽的笔调，叙写菊英的母亲为这场毫无价值的婚礼所耗费的精神、体力和金钱，描写人物对这种毫无意义之事所倾注的饱满热情。细密的场面和人物描写反衬出人物精神的空虚与麻木，使读者为当时的中国社会和广大农村的封建落后深感震惊。

表现农村小有产者的命运和乡村社会的世态人情是王鲁彦小说的又一特征。《黄金》讲述了浙东小镇的世态炎凉。主人公如史伯伯家境殷实，儿子在外工作并每月按时寄钱回家，因此，如史伯伯在陈四桥一带素有威望，邻里关系融洽。而陈四桥表面上也是个民风淳朴的田园世界。可是如史伯伯儿子的汇款一直没有寄来，于是，如史伯伯一家的处境马上发生了戏剧性改变，关于他破产的各种流言迅速蔓延，他和家人也遭到别人的羞辱、歧视、冷落。作者写出了浙东小镇丑陋的世态和人们势利心态。

此外，作者还注重对风土人情的描写，再现了浙东农村各种民间习俗，如结婚、宴请、造屋等，呈现出浓郁的地方特色，并使早期的乡土小说获得了民俗学、社会学的价值。当然，在批判故乡愚昧风俗、麻木人性的同时，作者仍然抑制不住对故乡的眷恋和对农民的同情，而这眷恋又往往与淡淡的哀愁交织在一起，使得王鲁彦的小说具有悲凉的抒情调子，兼具喜剧与悲剧交融的美学风格，这是他小说艺术上的特征。

（贾丽萍）

224. 简析郁达夫小说的"自叙传"特点。

1921 年 10 月郁达夫(1898—1945)的第一部小说集《沉沦》出版,以其"惊人的取材和大胆的描写"引起广泛讨论。郁达夫由此开辟了"自叙传"小说的创作潮流,并形成了自己的创作特色。

"自叙传"小说的首要特点是侧重自我表现,带有浓厚的主观抒情色彩。郁达夫认为:"文学作品都是作家的自叙传。"①从这个观点出发,他在小说中大多采用第一人称,以自我的个人经验、情感生活为线索,抒发内心的情绪。从初期的《沉沦》(1921 年)到《春风沉醉的晚上》(1923 年),再到《迟桂花》(1932 年)等,小说的主人公在性格、心理、经历乃至外在形象上,无一不带有作者自己的影子,小说中所展示的一切场景、冲突都渗透着主人公强烈的主观色彩。读者所感受到的除了故事之外,更有抒情主体强烈的情绪宣泄,这无疑增加了作品的真实性。当然我们并不否认作者在小说的情节设置、细节描写上的虚构因素的介入。

其次是大胆的自我暴露。青年时代的郁达夫深受西方浪漫主义小说和日本"私小说"的影响,推崇个性自由和自我解放,他常常在小说中以直率大胆的态度描写人的各种性心理和性本能要求,把性心理作为人物心理的一个重要组成部分,力图在灵与肉、爱与欲的冲突中探究人性的深藏奥秘,借此反叛封建道德、虚伪礼教,并加入深刻的自我解剖与自我认识。

第三,结构的散文化特征。郁达夫打破了传统小说以讲故事为中心的结构模式,创造了符合自己才情、反映自己创作个性的结构形式。他的很多小说,不追求曲折的情节和周密的构思,却努力写出个人的情绪流动和心理变化,仿佛是靠激情、靠才气信笔写去,松散粗糙在所不顾,只求抒情的真切以成就情感的结构。比如《沉沦》,整个作品除了用过一次倒叙笔法外,几乎全是按照时间顺序来抒发人物的情感,也没有刻意营造故事氛围,主人公的情绪波动就是小说情节进展的动力。正是以《沉沦》为起点,郁达夫逐渐形成了他在小说结构上的独特风格——以感情代替故事作为结构线索,布局相对简单,只以人物的情绪变化或者作者的情感抒发为安排材料的依据。他其他的作品像《迟桂花》、《春风沉醉的晚上》等,都属于这种结构类型。

第四,感伤与颓废之美。郁达夫小说的主人公都是有严重忧郁症的"零余者",他们孤傲敏感、愤世嫉俗、自卑自怜,觉醒之后却彷徨、苦闷找不到出路,是五四时期沾染了"时代病"的青年人的典型。郁达夫注重抒发"零余者"抑郁寡欢、孤独凄清的情怀,暴露人物感伤忧郁、悲观厌世的心境。感伤和颓废构成了他小说的主导情调。

---

① 郁达夫:《五六年来创作生活的回顾》,见《郁达夫文集》第 7 卷,180 页,广州:花城出版社,1983。

总之,郁达夫的"自叙传"抒情小说更新了传统的小说手法,丰富了小说的体式,以较高的美学价值为中国现代小说的发展作出了贡献。

(贾丽萍)

225. 如何理解郁达夫小说的感伤美和病态美?

感伤情调和病态美是郁达夫小说最重要的美学特征。这种美学风格的形成与他的个性气质、人生经历、五四的时代氛围以及外国文艺思想的影响都有关系。郁达夫写出了五四时期已经觉醒而又脆弱的青年知识分子的普遍时代病,即"性的苦闷"和"生的悲哀",展示了他们孤寂、苦闷、凄凉、幻灭的感伤情绪与痛苦的生活经历。他有意识地去侧重描写人的悲苦与不幸,着意刻画人的精神灾难和心理危机。如小说《沉沦》正是通过作家痛苦的忧思,抒发旧时代的忧郁苦闷之情。他以生命的情绪宣泄和变态的方式,以独特视角为我们展现了感伤忧郁的艺术世界,使我们从表层的"性爱"中透视出深层的时代内涵。如果只是单纯地描写感伤情绪无疑是消极的,郁达夫的感伤并不是沉浸于个人遭遇不能自拔的颓废,而是以个体的感伤来概括整个社会的感伤,以觉醒的反抗为前提,有积极的现实意义。

色与欲的描写在郁达夫小说中占有一定分量,像自渎、窥裕、宿妓嫖娼、畸形恋、同性恋等,主人公的精神心理、言行举止都表现出某种病态气息,对于性心理、性行为的描写笔墨有时过于放纵,缺少节制。这一方面是作者受西方世纪末思潮和东方古国名士风流影响的必然反映,同时,也是作者身处窒息的时代氛围中愤世嫉俗的一种变相表现和畸形抗议。① 对于这些病态的性描写,我们要给予公正评价。首先,他是作者自觉反抗封建道德、抨击虚伪礼教的武器,对于长期以来束缚中国人身心的封建伦理观念是一种大胆的挑战。其次,郁达夫在描写色与欲的时候,他不是单纯的肉欲挑逗和官能刺激,是抱着很严肃的态度,把"性"看做一种应该得到认可的自然天性,同时,也是主人公对"生的苦闷"的排遣与抗争。郁达夫展示了一个被扭曲、被损害,在痛苦中挣扎的灵魂,揭开了一种未被认识到和表现过的人性真实,起到了唤醒人心的作用。他对性心理、性苦闷的描写,从思想意义上说,体现了鲜明的反封建精神和个性解放的要求,从文学创作上来说,则开辟了现代小说创作的新的题材领域。

(贾丽萍)

226. 冰心的"问题小说"有什么特点?

冰心(1900—1999)是五四时期的重要女作家。她被五四惊雷"震"上文

① 朱栋霖、丁帆:《中国现代文学史》(上册),71页,北京:高等教育出版社,1999。

坛，并开始对社会、家庭、妇女等问题进行思考，随后创作了一批暴露黑暗、提出社会问题的“问题小说”。1919年她发表了第一篇小说《两个家庭》，以对照的方法否定了封建官僚家庭培养出来的游手好闲的女子，肯定了受资产阶级教育的贤妻良母，从而提出了自己对家庭、教育乃至人生诸问题的看法。接着，又发表了《斯人独憔悴》(1919年)、《秋风秋雨愁煞人》(1919年)、《去国》(1919年)等小说，提出了妇女解放、父子冲突、使用人才等一系列人们所关注的社会问题。

由于冰心的个人经历、生活环境和所受教育等因素的影响，她的作品一度把“爱”作为最高理想，爱母亲、爱儿童、爱自然是冰心早期作品的三大基本主题。初期的问题小说还是“只问病源，不开药方”。1921年冰心发表了《超人》，标志着她对社会问题开出了自己的药方——“爱的哲学”，此后，爱、童心、自然成为她的“爱的哲学”的基本内涵。《超人》探讨人生究竟是什么的问题，是冰心歌颂母爱的代表作，作品中冷心肠的青年何彬，原本信奉尼采的超人哲学，但最终被少年禄儿的行为感动，在母爱和童心的感化下，否定了自己过去的超人思想。1922年的《烦闷》和1924年的《悟》发展了“爱的哲学”。《烦闷》展示了时代青年的内心矛盾、心理波折和精神危机，最终以母爱驱走了烦恼。《悟》则更进一步，把“爱的哲学”宣扬到神圣无边的程度，推向极致。三篇小说构成了冰心“爱的三部曲”。冰心的问题小说围绕“爱的哲学”经历了发展变化的阶段。从追寻到宣扬到信疑参半，这是冰心小说独特的旋律。“爱的哲学”，既传达了全人类普遍相通的高尚情感，也表现了生活在虚伪奸诈的现实生活中的人们对纯真美好感情的渴望。缺憾在于冰心把“爱的哲学”过于普泛化、绝对化。

冰心还是五四时期出色的文体家，温婉娴静的个人气质影响了她的文学风格。淡淡的哀愁、温婉的抒情和委婉有致的叙述语气，使得她区别于其他问题小说家。此外，她的小说不以曲折的情节见长，也不着力塑造人物，多写生活中的片断和场景，结构单纯，抒情气息浓厚，融叙事、抒情和哲理表达于一炉。常用对比的方法，耐人寻味；语言典雅优美，清丽淡远，诗情洋溢，含蓄蕴藉，形成了独特的“冰心体”。

(贾丽萍)

227. 庐隐是如何表现“五四”一代知识青年复杂的情感世界的?

庐隐(1898—1934)是文学研究会的成员之一，初登文坛时遵循“为人生”的文学方向，创作了不少“问题小说”。如《一封信》(1921年)写农村姑娘梅生以身抵债，被虐待致死的悲剧，思考人的价值和命运的问题；《灵魂可以卖么》(1921年)揭示了纱厂资本家剥夺女工灵魂自由的问题。1921年以后，庐隐侧重关注知识青年的情感世界，创作了不少优秀的作品，如短篇小

说《或人的悲哀》(1922年)、《丽石的日记》(1923年)以及中篇小说《海滨故人》(1923年)等,显示了她的创作个性,"用哀伤的笔调叙写'五四'一代青年复杂的感情世界,尤其表现一代青年女性追求民主解放和爱情幸福最后却只能尝到苦果的实际情景"①。

庐隐个人身世的不幸,爱情婚姻的坎坷使她在面对"人生究竟是什么"的问题时,习惯用哀怨的声音表达当时青年的苦闷、焦灼、彷徨,反复吟唱人生的苦闷和爱情的幻灭,展示了一幅幅充满苦恼的人生图景。她笔下的青年女性大多有个性解放、人生自由的时代要求,却又无法摆脱几千年封建礼教和传统道德观念的束缚,内心充满感伤和厌世情绪,往往由愤世嫉俗、追求个性自由进而发展到消极厌世甚至自杀。从她们身上,我们可以看到五四时代刚刚冲出封建牢笼,又不知何去何从的知识青年的影子,也能感受到那个时代青年精神的饥渴。《海滨故人》是她的代表作,小说描写了五个受过五四新思潮熏陶的女学生,如何追求有意义的人生和美好爱情及理想幻灭的故事。小说的主人公露沙和她的四个同窗好友玲玉、莲裳、云青、宗莹在五四时代精神的感召下,产生了反抗封建礼教、追求个性解放和理想自由的愿望。她们抱着美好的幻想走上社会,希望做有用的人,可她们的心灵又不断受到传统观念的影响。于是,当她们面临爱情、踏入社会时,便"不幸接二连三都卷入愁海了"②。露沙为了思考"人生到底作什么"而犯了"哲学病","弄得精神衰颓"③。虽然最终她与梓青结为知己,可还是避免不了悲剧的结局。原本只想做个完美教育家的云青,为礼教、家庭舍弃了自己的爱情,内心却难以释怀,为了安慰自己矛盾的心灵,她只好去念佛经,走上归隐之路。玲玉、莲裳、宗莹也都经历了爱情的苦痛。个人与社会、理想与现实、感情与理智的两难抉择使她们只能纠缠于人生的苦闷中,哀叹社会的险恶和生命的不幸。作品揭示了知识女性理想与现实、追求与幻灭的矛盾,肯定了她们的反抗和追求,批判了扼杀理想与爱情的黑暗社会。同时,也指出了这类女性的自身弱点,她们清高自负,脱离群众,只求个人幸福自由,当然不可能寻找到人生真谛和实现自我价值。庐隐以自己和周围朋友的生活为素材,写出了"五四"一代知识青年共同面临的不幸,真实而深刻地表现了他们复杂的精神世界,显示了她们共同的精神特质,在当时广大青年读者中产生了强烈共鸣。

(贾丽萍)

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉:《中国现代文学三十年》(修订本),78页,北京:北京大学出版社,1998。

② 肖风:《中国现代作家选集——庐隐》,40页,北京:人民文学出版社,1984。

③ 肖风:《中国现代作家选集——庐隐》,40页,北京:人民文学出版社,1984。

228. 许地山小说的思想和艺术有什么特点?

许地山(1893—1941)是文学研究会作家中风格最为独特的一个。五四时期开始“问题小说”的写作,关注人生问题。他的作品大多以东南亚生活为题材,并着力于异域情调和地方风物习俗的描绘。仰光的瑞大光宝塔、风光旖旎的绿漪湖、人迹罕至的大森林等,都给人以新鲜奇特的异国感受。其次,许地山毕生信奉佛教,又是个基督徒,还对道教做过深人系统的研究,可以说深受宗教文化的影响,这使他的作品带有明显的宗教色彩和玄妙倾向;在提供人生问题的答案时,他加入了佛教教义和基督教哲学的宗教成分,表现出对现实人生和终极人生的双重关注。他对人生采取一种认同苦难的态度,主张承受苦难、忍受苦难,在认同与顺应中把握自己的命运。短篇小说《商人妇》(1921年)和《缀网劳蛛》(1922年)是许地山前期的代表作,集中体现了作者的人生观和宗教思想。《商人妇》中,惜官被丈夫遗弃,并被骗卖给一个印度商人,商人去世之后,她离家出逃。在命运的拨弄面前;她乐天知命,克己容人,始终保持对生活的信念。《缀网劳蛛》中,主人公尚洁是个虔诚的基督徒,她又有着佛家的慈悲胸怀和道家的生活态度。面对丈夫的误解、伤害和侮辱,她不辩解,不抱怨,在生活磨难面前永远是一种从容坦荡、无怨无悔的姿态,最终以博大的爱感化了丈夫。尚洁实际是一种宗教理性精神的化身,她的博爱体现着基督精神;她的容忍不争、淡然平静,包含着道家的处世方法;她的“我像蜘蛛,命运就是我的网”的人生哲学,体现了勇敢面对命运的坚韧态度和佛教的宿命意识。后期,许地山小说的宗教意识有所淡化,现实真实性加强,但是在表现主人公面对生活苦难的坚韧态度方面,仍与前期小说保持一致。短篇小说《春桃》(1934年)是他后期的佳作。小说塑造了一个背井离乡、靠捡破烂为生的劳动妇女春桃的形象。在处理伤残的名分上的丈夫和与自己同甘共苦的同居男人之间的关系上,春桃表现出感人的善良、难得的真诚和坚定的信念。面对生活的种种苦难和艰辛,春桃凭借对人生强烈的爱,忍辱负重,坚强劳作。这个小说有极强的现实教育意义。在艺术上,许地山的小说倾向于浪漫主义,多以悲欢离合的爱情故事为主线,情节曲折生动,富于传奇性,注重以情动人,对情的含蓄之美异常倾心,融哲理和情感于一体,叙述中常以新颖的象征和隐喻来表达,文字清新秀丽、自然优美。

(贾丽萍)

229. 为什么说张恨水是社会言情小说的集大成者?

张恨水(1895—1967)20世纪20年代中后期开始小说创作的时候,《玉梨魂》式的言情小说已经流行过了,社会小说也流行过了,《广陵潮》这样的

社会加言情的小说也出现了。张恨水的小说创作，就是在借鉴前人的创作经验的基础上进行的，经历了《春明外史》和《金粉世家》的借鉴和摸索阶段，再加上向新文学的靠拢，他终于在1930年创作出《啼笑因缘》这样成熟的优秀的社会言情小说，成为社会言情小说的集大成者。

张恨水能够取得这样的成就，与他不断借鉴和吸收前人经验，利用已有的文学资源，是密切相关的。在1925年创作《春明外史》的时候，他明显地受到《广陵潮》的影响，把社会因素和言情线索结合起来。一方面，搜罗各种社会新闻，尤其是名伶艳妓、达官新贵、名士遗老等等的逸闻趣事；一方面，又描写了主人公杨杏园与青楼妓女和才女佳人的缠绵悱恻的爱情故事。从主人公杨杏园与妓女梨云的爱情悲剧故事，主人公的名士风流的才子气，书中大量穿插的诗词，以及作者精心撰制的精致华丽的回目等诸多方面，都可以看出以言情而著名的清末狭邪小说《花月痕》的影响。它也表明了社会言情小说与狭邪小说的渊源关系。主人公杨杏园与才女李冬青的恋爱故事，则显示了传统的"才子佳人"言情模式的影响。而小说中大量的奇闻怪事，揭露了社会丑恶的怪现状，又可以看出其作为社会小说的特点。而且结合张恨水本人的报人身份，《春明外史》还具有高度的纪实性和新闻性的特点，这也是当时流行的《歇浦潮》式的社会小说的特点。在《金粉世家》中，我们可以看到对传统的人情小说的继承，既有闺阁日常生活，又有才子佳人的恋爱故事，所以它有"民国红楼梦"的美誉。

经过了这些对前人文学资源的借鉴利用和整合，1929年张恨水开始动手准备《啼笑因缘》的时候，他已经是一个相当成熟的社会言情小说家了。在《啼笑因缘》中，作家不再是简单地把社会小说与言情小说两种类型加起来，而是进行了创造性的突破，使社会与言情两重因素不再处于游离状态，而是紧密结合在一起。小说的社会因素，就是通过小说的主体言情故事而表现，而不是通过外在的罗列奇闻怪事、社会现象来表达。小说的社会批判意义，也是通过言情故事来表达的，它对早期的"以社会为经，以言情为纬"的模式进行了创造性的改造，完全摆脱了《广陵潮》式的通过种种社会怪现象来达到表现社会的目的的类型特点。而比起早期的《玉梨魂》式的言情小说，《啼笑因缘》更是有了巨大的飞跃，它克服了《玉梨魂》的狭窄的生活表现空间和伤感的气氛，把言情故事放到更广阔的社会空间来表现，赋予了言情故事更多更丰富的社会意义。

此外，《啼笑因缘》在题材上其实是借鉴了民国通俗小说中常见的"军阀、戏子、姨太太"这一故事模式。但是，张恨水对这一题材进行了严肃的改造，去掉了其中庸俗的不健康的成分，通过樊家树和沈凤喜的爱情悲剧，表达了反封建、反军阀的严肃的社会主题。至此，社会小说和言情小说这两种小说类型的综合和深化，终于达到了炉火纯青、亲密无间的程度，结出了丰硕的果实。《啼笑因缘》标志了社会言情小说的成熟。在这之后，张恨水还创作了《夜深沉》等一大批优秀的社会言情小说，使他成为社会言情小说的

集大成者。

（余小杰）

230. 简评张恨水《啼笑因缘》的侠义之气。

张恨水1929年接受上海《新闻报》编辑严独鹤的邀请，答应为他写一部长篇小说，这就是后来的《啼笑因缘》(1930)。作为社会言情小说家，他的小说自然少不了精彩的言情故事。当他正在构思安排人物和故事的时候，严独鹤对他提了一个要求，要求他在小说中增加武侠因素，因为《新闻报》是面对上海地区读者的，而当时上海正在流行武侠小说和武侠电影。根据武侠小说《江湖奇侠传》改编的电影《火烧红莲寺》一连上映几个月而不衰。作为连载的通俗小说，当然要考虑读者的阅读口味和兴趣，所以，张恨水在小说中增加了关寿峰和关秀姑这父女两人的侠客形象以及相应的情节，从而给小说平添了几分侠义之气。

小说一开始，男主人公樊家树初到北京，到天桥去游玩，见到了风尘中的侠客关寿峰，一下子就被他的慷慨豪迈的气度所吸引，两人一见如故，结成了忘年之交。然后又结识了其女关秀姑。小说中的侠义之气就是通过这两个形象表现的，尤其体现在关寿峰深入将军府欲救凤喜一节，和秀姑为了家树和凤喜而屈身将军府为女佣，并且最后在山上锄奸，为民除害，杀了刘将军为主人公报仇这几个情节。小说中，当樊家树因为母亲病重而南下探亲，临走前因为不放心沈凤喜母女，而委托关氏父女帮他照顾，关氏父女一口答应。樊家树走后，秀姑经常去看望凤喜。当凤喜被军阀刘将军抢走关进将军府，沈母连忙去向关寿峰求救。关寿峰马上召集自己的弟子们，仔细筹划，并且亲自到将军府去探路，没想到正好目睹了沈凤喜在刘将军的财势引诱下变心的一幕。这一幕使得关寿峰异常愤怒，因为侠义之士最讲究恩怨分明，而他亲眼目睹深受家树恩惠的凤喜，不顾家树的一片深情，那么轻易就变心移情，可算得上是“忘恩负义”，这与他的价值观截然相反，怎能不使他愤怒呢。而且他还内疚对不起朋友家树的委托。这个情节，生动地表现了关寿峰老人的忠肝义胆和慷慨豪迈。

在秀姑这个形象身上，表现的是侠女的侠骨柔情。当秀姑刚认识家树的时候，就深深地被这位温文尔雅、没有阶级观念的平民少爷所吸引，但是，当她知道家树爱的是凤喜以后，却能够压下自己的失意，真诚地祝福他们。当家树从南方回来，知道了凤喜投奔了军阀怀抱而深感痛苦的时候，是她安慰了家树，并且假装成女佣进入将军府去照顾凤喜，给家树和凤喜传递消息。作为一个爱着家树的女孩子，能够做到这些，这需要怎样博大的胸怀和一份江湖儿女的侠骨柔情。最后，当凤喜被军阀折磨疯，她巧妙地假装答应军阀的纠缠，把他引入山中除掉。作为一个弱女子，和赳赳武夫周旋并且在除害后安全脱身，表现了侠女过人的胆魄、义气和正气。小说的最后，在家

树本来有可能爱上她的情况下，她因为误会了家树的意思，以为家树爱的是何丽娜，就再一次成人之美，帮助家树和何丽娜重逢并结合。而她自己则功成身退。在她身上，深深地烙印着"侠女十三妹"的影子。豪爽潇洒和侠骨柔情相结合，作者塑造出了一个完美的侠女形象。

（佘小杰）

231. 抗战时期的张恨水对章回小说的改良和完善有哪些新的进展？

张恨水是一个始终追随时代进步的作家。曾经有人问他，你作为一个思想比较新的作家，为什么在创作上却坚持用章回小说这种旧形式呢？他回答说："新派小说虽一切前进，而文法上的组织，非习惯读中国书、说中国话的普通民众所能接受。……我们没有理由遗弃这一班人，也无法把西洋文法组织的文字，硬灌入这班人的脑袋，窃不自量，我愿为这班人工作。……大家若都鄙弃章回小说而不为，让这班人永远去看侠客口中吐白光，才子中状元，佳人后花园私订终身的故事，拿笔杆的人，似乎要负一点责任。"①他认为章回小说的形式还是有生命力的，但是要加以改良。他在抗战前的小说中，就已经对章回小说进行了改良，在《金粉世家》和《啼笑因缘》等小说中，就克服章回小说在形式上的弊病，扩展章回体的表现力。他把风景描写和内心独白、心理描写引入小说技巧中，多方面吸收新文学和西方文学的营养，丰富了章回小说的表现力，使其适合于表现现代生活。

抗战开始后，张恨水的创作也发生了很大的变化，在对章回小说的改良方面，又有了新的进展。他抗战前的小说，大多属于社会言情小说，虽然大多数也都具有积极的社会意义和批判性，但是，内容上几乎都不脱离三角恋爱或多角恋爱的模式。抗战开始后，他放弃了自己熟悉的言情小说题材，积极用小说反映抗战和现实。具体如下：

其一，抗战小说。他写出了《虎贲万岁》、《大江东去》等大量的抗战小说，歌颂抗战军民，鞭挞敌兵暴行。

其二，社会讽刺小说和暴露小说。国统区的黑暗和腐败的社会现实，使张恨水写出了《八十一梦》这样的社会讽刺小说，通过梦的形式揭露大后方投机盛行、物价飞涨的现实。此外，他还创作了《魍魎世界》、《傲霜花》等反映大后方现实的小说。

其三，利用历史小说来影射现实，他写了《水浒新传》，让水浒英雄们去抗金，表达了作者的抗战愿望。

在形式上，张恨水这个时期的小说突破了章回小说的限制，有的小说虽然还是章的形式，但废除了回目，在语体上更向现代小说靠拢。

（佘小杰）

① 张恨水：《总答谢——并自我检讨》，载重庆《新民报》1944年5月20日～21日。

232. 茅盾对中国现代文学的独特贡献是什么?

茅盾(1896—1981),中国现代著名小说家、文学批评家、文学活动家。茅盾对中国现代文学的独特贡献是多方面的,主要体现为:

首先,茅盾是中国现代文学史上最杰出的作家之一。特别是在长篇小说创作方面,更是取得了杰出成就,主要作品有长篇小说《子夜》(1933)、《虹》(1930)、《蚀》(1928)、《腐蚀》(1941)、《霜叶红似二月花》(1942)等;中篇小说《林家铺子》(1932)等;短篇小说《春蚕》(1932)、《秋收》(1933)、《残冬》(1933)等。茅盾的小说创作,代表了左翼文学的实绩,为革命现实主义文学的发展作出了重要贡献。茅盾是中国现代文学史上"社会剖析派"的代表作家,《子夜》的出版,标志着现代长篇小说摆脱了之前的幼稚状态,真正走向成熟。

其次,茅盾是五四新文学运动的倡导者、组织者和领导者之一。茅盾自1920年开始接手《小说月报》,对这个具有十多年历史的"旧派"文学刊物进行了全面的革新和改造,使之成为第一本新文学杂志,成为宣传文学研究会进步文学主张的刊物和当时新文学的重要阵地,沉重地打击了旧文学,促进了新文学的发展;茅盾和叶圣陶、郑振铎、周作人等发起成立了中国现代文学史上第一个新文学团体——文学研究会,积极倡导文学"为人生",提出文学要反映人生、反映社会的现实主义原则,强调文学的社会性和倾向性,要求文学做"诅咒反抗的工具"①,成为"工农大众的教科书",要求作家"担当起唤起民众从而给他们力量的重大责任"②,这为中国现代文学的发展做了最早的理论探索;1930年代茅盾两次担任"左联"领导职务,对左翼文学的健康发展作出了重要贡献;同时,茅盾还于1933年创办了大型文学刊物《文学》,抗战时期主编《烽火》、《文艺阵地》、香港《笔谈》半月刊、《立报》副刊《言林》等报刊,团结、扶植了一大批进步作家,壮大了新文学的力量。

第三,茅盾是中国现代文学史上重要的文艺理论家和批评家,中国现代文学理论和文学批评的创建者之一。茅盾鲜明而系统地提出了文学为人生的现实主义理论,明确提出文学应担当起指导人生、影响社会的责任,提出文学应真实、客观地描写和反映社会生活;茅盾是新文学早期最重要的文学批评家,最早发现了鲁迅的意义并给予正确评价,茅盾一生评论过的作家多达313人,如"五四"一代的鲁迅、叶圣陶、冰心、许地山、徐志摩、丁玲等,30年代后的沙汀、吴组缃、萧红、张天翼、姚雪垠、周立波等,他都给予了热情支持和帮助,被称为"中国新文学的老长年和老保姆"③,为中国现代作家队伍

---

① 茅盾:《文学与人生》,见《茅盾全集》第18卷,271页,北京:人民文学出版社,1991。

② 茅盾:《社会背景与创作》,载《小说月报》第12卷第7期。

③ 吴组缃:《雁冰先生印象记》,转引自温儒敏、赵祖谟主编:《中国现当代文学研究专题》,67页,北京:北京大学出版社,2002。



的发展壮大起到了重要作用。

第四，茅盾是现代最重要的翻译家之一，是继鲁迅、周作人之后，最积极、最有力地介绍、翻译、研究外国文学的作家。茅盾的翻译介绍共涉及了世界上25个国家、50多位作家的作品①，对欧洲文学的介绍用力尤多，通过茅盾的翻译、介绍，使中国现代作家对外国文学的发展有了初步了解，开阔了中国作家的视野，为早期中国新文学的发展提供了必要的参照和借鉴，推动了中国现代文学的发展。

（温奉桥）

233. 为什么说茅盾的中长篇小说从《蚀》三部曲到《子夜》，标志着现代文学第二个十年长篇艺术所达到的高峰？

茅盾是现代文学第二个十年里最具代表性的作家。从《蚀》三部曲到《子夜》，标志着中国现代长篇小说创作在第二个十年所达到的新的艺术高度，特别是《子夜》，更是以其深广的社会和历史内涵、宏大的艺术结构、冷静客观的叙事风格，开创了一种新的文学范式，标志着一个不同于"五四"的新的文学时代的到来。

茅盾"是彻底改变'五四'中长篇小说的幼稚状态，使之走向完善的最突出的小说家"，《蚀》三部曲、《子夜》与之前的小说创作相比，一个重要的变化就是适应了现实生活的变化，关注现实、反映现实生活的深广度有了巨大的拓展和延伸，开始将"巨大的思想深度"和"广阔的历史内容"相结合，显示了一种"史诗"品格。《子夜》是茅盾最著名的长篇小说，也是中国现代文学史上一部杰出的现实主义巨著，如果说《蚀》三部曲还尚带有五四小说的某种主观化的影子的话，而在《子夜》中，茅盾则将文学研究会"为人生"的现实主义精神接过来，建立起全新的革命现实主义文学模式，五四文学的激情以及个人性的特质，被茅盾的大规模的、全景式的、客观化的社会现实以及各种复杂的矛盾斗争中的阶级描写所代替，特别是他那种"社会剖析"的创作方法，从典型环境来解释并塑造典型人物，在戏剧性情节中突现人物性格及其成长的写法，逐渐成为"左翼"文学公认的主流。《子夜》代表了与五四小说完全不同的另一小说类型，在中国现代文学史上，《子夜》具有标志性意义，它代表了现代长篇小说创作的转型。

同时，茅盾在《蚀》三部曲和《子夜》中彻底改变了五四长篇小说的幼稚状态，使之走向完善、走向成熟。《蚀》和《子夜》与五四小说在内容上相比，有一个巨大的转向，即从表现"难得变动"的"老中国的暗陬的乡村，以及生活在这些暗陬的老中国的儿女们"，转向表现一种现实的生活，转向"大规模

---

① 朱德发、蒋心焕、陈振国：《新编中国现代文学史》，169页，济南：明天出版社，1989。

地描写中国社会现象”①，表现在西方资本主义工业文明的冲击下，处于急剧变动中的、正在走向现代化的都市生活，增强了作品的时代性，这一转向，是生活本身向文学提出的任务。茅盾适应了1930年代中国社会生活的变化，从《蚀》三部曲到《子夜》，茅盾对鲁迅所开创的中国现代短篇小说文体作了新的拓展，大大提高了中国现代小说反映生活的容量和人的心灵深广度，为中国现代小说的发展做出了有益的探索，取得了巨大的成就，标志着现代文学第二个十年长篇艺术所达到的高峰。

（温奉桥）

234. 试析《子夜》中吴荪甫的形象。

吴荪甫是茅盾长篇小说《子夜》的主人公，是中国现代文学史上一个独特的文学典型，与现代文学人物画廊中那些众多的灰暗萎缩的农民、知识分子形象相比，吴荪甫是一个少见的具有某种现代人格和现代气息的形象，具有重要的认识价值和审美价值，特别是对于认识上个世纪二三十年代中国社会的历史进程和社会性质，吴荪甫更是一个重要的“标本”，这是茅盾对中国现代文学的一个重要贡献。

吴荪甫是一个性格复杂的具有悲剧色彩的民族资本家，也是中国现代文学史上较为少见的具有强势人格的艺术典型。茅盾把吴荪甫置于错综复杂的社会关系和矛盾斗争中来表现他性格的复杂性。一方面，吴荪甫是中国现代社会中出现的“新人”——民族资本家，“吴荪甫身上有一种非常强的现代性格”②，他在精神上无疑是西方资产阶级的兄弟，他有着发展中国独立的民族工业的“雄心”，“富于冒险精神”和“硬干的胆力”，精明强干，有魄力，具有刚毅、顽强、果断的“铁腕”，更有现代科学经营之才，“紫酱色的一张方脸，浓眉毛，圆眼睛”，“身材魁梧，举止威严，一望而知是颐指气使惯了的‘大亨’”，雄心勃勃地想振兴中国民族工业。他应该是工业时代理所当然的主角，本应成为“二十世纪机械工业时代的英雄、骑士和王子”，然而他生不逢时。他生活在半封建半殖民地中国，而且是在世界经济危机冲击下，帝国主义经济大肆侵人中国的30年代，因此，他身上有着种种不可克服的矛盾：他对外来的帝国主义及官僚买办资本家有憎恨的一面，但他又反过来镇压共产党领导的农民运动，残酷地剥削压榨工人；他不仅同官僚买办资本家矛盾重重，而且同中小民族资本家也结下了许多矛盾；他自身所具有的封建性使他在包括妻子在内的人际关系中处于孤立地位；作为民族资产阶级，他在与背后有着帝国主义撑腰的买办资产阶级的搏斗中，不能不感到自己政治、经济上的软弱无力，在表面善断背后是他的狐疑惶惑，在充满自信的背后是他

① 茅盾：《子夜》初版“后记”，上海：开明书店，1933。

② 陈思和：《中国现当代文学名篇十五讲》，330页，北京：北京大学出版社，2003。

的悲观绝望。

吴荪甫性格的复杂性，寓含了极其丰富深刻的社会内容。一方面表现了中国民族资产阶级的两面性；另一方面，吴荪甫这个人物带有悲剧色彩，他的自私、贪婪、专横和残暴，以及他内心深处的平庸，都会引起读者的反感，而他那强悍的生命力和勃勃"雄心"，又是我们弱质的民族性格中所缺乏的。在吴荪甫身上体现出了一种新的人格力量和文化性格，吴荪甫这样的"铁腕人物"，落入中国现代政治、经济、社会关系网中，终不免失败的命运。在吴荪甫身上，寄寓了茅盾对中国社会现实及其前途命运的深层思考，即在半封建半殖民地的中国，依靠个人的力量走民族资本工业救国之路是走不通的，因此，吴荪甫的悲剧同时具有"悲壮性"和社会性的一面①。

（温奉桥）

235.《子夜》在艺术结构上有何特点？

《子夜》是"'五四'以来第一部真正具有宏大而复杂的现代结构的长篇小说"②，作为"中国第一部写实主义的成功的小说"③，《子夜》在结构上取得了极高的艺术成就，为后来长篇小说的发展起到了某种示范作用。其主要特点表现为以下三个方面：

首先表现为它的"网状结构"。《子夜》在结构上是宏伟完整、有机统一的，"像一座纵横交错又浑然一体的建筑群"④，《子夜》人物众多，线索纷繁，矛盾复杂，它以吴荪甫为诸多矛盾冲突的轴心，将众多的人物事件、复杂的矛盾冲突，联结成一个完整有机的的统一体，交汇成这部作品的"网状结构"。它通过吴荪甫把互相关联的"三条火线"胶合在一起：公债市场上与买办资本家赵伯韬的斗争，以裕华丝厂为中心的工人的罢工斗争，以双桥镇为代表的农民反抗封建恶霸地主的斗争。这三条火线的焦点都集中在主人公吴荪甫身上，"把好几个线索的头，同时提出来然后来交错地发展下去……在结构技巧上要竭力避免平淡"⑤。从而，通过吴荪甫把30年代初期从农村到城市的错综复杂的社会矛盾与斗争和谐完整地组织在一起，展现了广阔的生活图景，得以大规模"全景式"反映当时的中国社会现状。

第二，《子夜》的艺术结构严谨巧妙。它以吴荪甫和赵伯韬的矛盾斗争为主线，几条线索错落有致，把众多的人物，纷繁的线索，集中在两个多月的时间里予以表现，主次分明，条理清晰，缜密自然。《子夜》结构上的"巧"主

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），229～230页，北京：北京大学出版社，1998。

② 严家炎：《中国现代小说流派史》，178页，北京：人民文学出版社，1995。

③ 瞿秋白：《〈子夜〉与国货年》，《瞿秋白文集》第1卷，71页，北京：人民文学出版社，1986。

④ 温儒敏、赵祖谟主编：《中国现当代文学研究专题》，55页，北京：北京大学出版社，2002。

⑤ 茅盾：《〈子夜〉是怎样写成的》，见《茅盾全集》第22卷，56页，北京：人民文学出版社，1991。

要表现在小说的开头。作者在全书矛盾冲突展开之前，巧妙地安排了一个戏剧性“事件”——吴老太爷来到上海，迅速“风化”，暴死，通过他的丧事，引出众多的人物与线索，各种矛盾渐次展开，这在结构艺术上是独具匠心的。吴老太爷本身和小说所要表现的内容没有什么直接关系，他的作用却是“结构性”的，他的出现对以后矛盾冲突的展开起着重要的作用。

第三，《子夜》在结构上富有节奏感。作为统一的整体，作品做到了动静结合，张弛交替，虚实相生，整部小说摇曳多姿，富于变化，避免了平铺直叙。在结构布局上，既有全局鸟瞰，又有细处精描，既宏伟开阔，又细密谨严，既跌宕起伏，又有条不紊。如小说中既有公债市场上的剑拔弩张、变幻莫测，也有日常生活的温情脉脉、儿女情长，既有大开大阖的故事构架，也有细腻入微的心理描写，头绪繁多而又舒卷自如，整个结构浑然一体，体现了茅盾独特的艺术才情和杰出的驾驭长篇小说的能力。

（温奉桥）

236. 茅盾小说中的“时代女性”有何意义？

“时代女性”形象是茅盾对中国现代文学的独特贡献，也是茅盾笔下最具光彩最为生动的人物形象。茅盾小说的“时代女性”，如《蚀》中的慧女士、孙舞阳、章秋柳，《虹》中的梅行素，《子夜》中的张素素，甚至《腐蚀》中的赵惠明等，成为现代文学史上的一个独特的“人物画廊”和一道独特风景。“时代女性”形象系列，与民族资本家形象系列相比，前者更加“忠于自己的艺术感受”①，更加贴近作家的心灵情感世界的创作，因而，具有更为丰富的认识价值和审美价值，蕴涵着作者对生活的深沉思考和独特的美学情怀，也为他的小说增添了独特的艺术魅力。

首先，茅盾小说中的“时代女性”具有独特的内涵，是一个特定时代的文化的“符码”。“时代女性”系列是“五四”落潮后置身新的时代狂潮中的一群特异型女子，是中国现代社会中出现的“新人”形象。她们在“五四”自由平等的启蒙精神指引下，更多接受了西方文化思潮和价值理念的影响，走出了传统女性的精神藩篱，她们既是革命队伍里的“奇”女子，也是当时都市的“美人”典型②，同时又是女性中最早的觉醒者，是女性中的“精英”人物，具有多重的意义。她们奉行新的道德标准和生活原则，“能够使自己愉快的便是道德”，追求个性解放，追求刺激，崇尚享乐，厌恶灰色的平庸，有着活跃的生命力和强悍泼辣的个性，无所顾及，卓尔不群，特立独行，殊然不俗，成为一

① 孔范今主编：《二十世纪中国文学史》（上册），662页，济南：山东文艺出版社，1997。

② 陈建华：《“乳房”的都市与革命乌托邦狂想——茅盾早期小说的视象语言》，见王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》（上卷），410页，上海：东方出版中心，2003。

种新的文化思潮的产物，也是西方文化的某种“符码”①。

第二，茅盾小说中的“时代女性”具有独特的社会学意义。“时代女性”具有丰富和独特的“时代感”，茅盾把“时代女性”的个人命运和时代命运紧紧联系在一起，通过女性性格的发展和生存境遇的变迁，来折射时代的变革，通过这类“时代女性”的命运，反映了整个大革命时代的丰富性与复杂性，在“时代女性”身上体现了时代精神和社会变迁。如《蚀》从慧女士、孙舞阳等“时代女性”的视角，探讨了大革命失败后的某种社会心理；《虹》则通过梅行素在五四到五卅的时代波澜中的种种挣扎和反抗，表现了中国知识青年从单纯反封建婚姻到投身革命斗争行列的曲折历程。因此，从茅盾所塑造的“时代女性”身上，可以感受到时代的激荡；特别值得关注的是，茅盾对“时代女性”的“身体”的描写，带有强烈的意识形态内涵，体现了中国现代文学的“某种源自于西方启蒙理性思潮有关‘人’的观念”②，赋予了中国现代文学某种“现代性”特质。

第三，茅盾对“时代女性”问题的思考对后来的女性文学创作产生了深广的影响。茅盾运用现实主义创作方法，善于把人物的个人命运和时代命运相连，在时代的狂潮中，揭示女性在人生、事业、婚姻问题上的犹豫、苦闷、彷徨，为新时期以来的“女性文学”创作，提供了可资借鉴的思路。

（温奉桥）

237. 茅盾《农村三部曲》的主要社会意义是什么？

《农村三部曲》（《春蚕》、《秋收》、《残冬》）特别是《春蚕》是茅盾的代表作之一，也是中国现代文学史上“农村小说”的经典作品，对于认识1930年代中国农村社会经济状况，是一个重要的文本。

首先，《农村三部曲》对1930年代初中国农村社会现状进行了全面的反映，揭示了帝国主义的侵略是导致农村落后的重要原因，“是共产党对当时中国形势的注释”③。主人公老通宝勤俭忠厚，吃苦耐劳，但是由于帝国主义军事和经济上的侵略以及国民党的腐败统治，他的生活却每况愈下，最后失去了自己的田地，沦为贫农。小说通过老通宝一家蚕丰收了自己却破产了的悲惨命运，揭示了帝国主义的侵略是中国农村破产的一个重要原因。老通宝模糊地感觉到洋货对中国小农产品的冲击，自从河里有了小火轮之后，田里生出来的东西就越来越不值钱，而镇上的东西却越来越贵了起来。“镇上自从有了洋纱、洋布、洋油，——这一类洋货”，“铜钱都被洋鬼子骗去了”，

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），231页，北京：北京大学出版社，1998。

② 陈建华：《“乳房”的都市与革命乌托邦的狂想——茅盾早期小说的视象语言》，见王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》（上卷），394页。

③ 夏志清：《中国现代小说史》，114页，上海：复旦大学出版社，2005。

因此老通宝憎恨一切带“洋”字的东西。老通宝对洋货的仇恨心理，生动地反映了因帝国主义的经济侵略而使中国农民沦为贫民的过程，老通宝的悲惨命运是当时中国农村、农民的一个缩影。《农村三部曲》形象地表现了帝国主义的侵略而导致的中国农村和农民的困境。

其次，《农村三部曲》描写了农民的觉醒与反抗，以及农民对新生活的追求。《农村三部曲》既写了1930年代中国农村的破产和困境，也写了新的希望的生长过程，这突出地表现在新一代农民多多头身上。老通宝的儿子多多头的思想性格与老通宝形成鲜明的对比，他主张养高产的“洋种蚕”，也“不大相信那些鬼禁忌”，他对现实有更为清醒的认识，他已经觉悟到就算“蚕花好”，“田里熟”，也决不可能“还清了债再有自己的田”；多多头既不像老通宝那样留恋过去，那样固执保守，也不畏惧现实的黑暗势力，他浑身充满了朝气和活力。他勤劳、豪爽、热情，富有同情心，有自己的见解：“单靠勤劳工作，即使做到背脊骨折也不可能翻身”，他敢于反抗，寻找和追求新的生活出路。多多头代表了当时农村中已经觉醒的新一代农民，他对现实社会的不满和反叛，以及他与老通宝之间的父子矛盾，表现了新一代农民意识的改变，代表着中国农民内部新的力量的成长和变化趋势。在多多头这个人物身上寄予了茅盾对中国农民的思考和希望。

第三，《农村三部曲》在一定意义上刻画了老一代中国农民的精神惰性，承续了鲁迅对中国老一代农民精神痼疾的批判立场。老通宝在精神本质上与鲁迅笔下的闰土、祥林嫂等并没有本质的区别，他们都是老一代的中国农民，深受封建迷信思想的束缚，养成了固执、保守、落后、迷信的性格特征，相信命运和鬼神，从他固执地反对变化，反对洋鬼子、洋货，以及对待荷花的态度上，可以看到小生产者落后狭隘的观念和1930年代中国老一辈农民的灵魂，这是《农村三部曲》更为深沉的主题所在。

（温奉桥）

238. 茅盾的《腐蚀》是如何刻画人物心理的？

与《子夜》主要从社会经济的视角“大规模地描写中国社会现象”①的“社会剖析”风格不同，茅盾的日记体长篇小说《腐蚀》则体现了另一风格——细腻生动的心理刻画，这成为这部小说最重要的艺术特色。《腐蚀》在“题材”上十分独特，小说以“皖南事变”为背景，通过女特务赵惠明的内心变化，描写了1940年9月中旬到1941年2月国民党统治区的黑暗社会现实。这种“题材”上的独特性，决定了小说描写方法上的独特性。茅盾是心理描写的行家，他特别善于“将人物心理刻画和对社会历史的剖析统一在一起，通过

---

① 茅盾：《〈子夜〉后记》，见《茅盾研究资料集》，46页，山东大学中文系、文史哲研究所资料室合编。

社会心理表现丰富深刻的历史内容"①，这在《子夜》中有出色的表现。但在《腐蚀》这部小说中，茅盾的心理描写表现出了更为丰富更为细腻深刻的变化。

首先，《腐蚀》与茅盾之前的小说相比，采用了"日记体"的第一人称的叙事方法，更具有真实感。女主人公赵惠明作为故事的"亲历者"和叙述者，以自我内心对话的方式逼近内心深处，展开了对灵魂的自我拷问，这便于刻画人物的内心世界。在对人物的心理描写上，茅盾改变了对人物内心进行多侧面、多层次的理性剖析的方法，而是深入人物内心的不同层面和不同向度，着重表现人物的意识、潜意识、幻觉、错觉以及爱、恨、怨、疑等多种心理体验，如对小昭的爱与怨，对汪派特务的憎恨等。在刻画人物心理方面，更多地转向了人物内心世界的丰富性和复杂性，把主人公赵惠明那种憎恨旧我、渴望新生、希图重新做人的复杂心情，揭示得淋漓尽致，真实地表现了赵惠明内心深处无时不在进行的光明与黑暗搏斗的复杂心理状态。在揭示人物内心的矛盾性方面，《腐蚀》取得了极高的艺术成就。

其次，《腐蚀》大量采用内心独白的方式，富有层次感地揭示人物内心世界的变化。小说描写了赵惠明由一个追求享乐与刺激的利己主义者最终堕落为国民党女特务，以及由堕落到悔过、自新的过程，非常富有层次感和分寸感，整个过程充满了内在的紧张性，不仅努力挖掘与揭示人物心理活动的深刻的社会历史的内容，而且注意把人物置于广阔的社会历史运动中，展现人物心理发展的历史。

第三，《腐蚀》的心理描写，较之茅盾其他作品有着更多的艺术功能。茅盾其他作品中的心理描写，主要是揭示人物的精神面貌，刻画人物的性格特征，虽然有时也起了反映社会生活本质、深化主题思想、交代事件等作用，但那是次要的，主要还是作为刻画人物形象的艺术手段。而《腐蚀》中的心理描写则往往起到一箭双雕的作用。小说中不少地方的内心自白，都是既表现了主人公对人对事的思想性格，又巧妙地显露了作者的观点和态度，不少地方不仅表现了人物的内心世界，还起到了激化矛盾、推动情节发展的作用。

（温奉桥）

239. 老舍对中国现代文学的贡献是什么?

老舍(1899—1966年)是20世纪中国杰出的文学大师、"人民艺术家"，在多个领域中都取得过重要成就。老舍对中国现代文学的贡献是多方面的，主要表现为：

首先，老舍是中国现代长篇小说的开拓者和重要奠基人之一，为中国现

① 孔范今主编:《二十世纪中国文学史》(上册)，660页，济南:山东文艺出版社，1997。

代长篇小说的发展和成熟作出了杰出贡献。老舍创作了一大批杰出的长篇小说，如《老张的哲学》(1926)、《赵子曰》(1926)、《二马》(1929)、《离婚》(1933)、《骆驼祥子》(1936)、《牛天赐传》(1936)、《四世同堂》(1944—1950)、《正红旗下》(1961—1962)等。"老舍创作的成功，标志着我国现代小说(主要是长篇小说)在民族化与个性化的追求中已经取得重要的突破。"①老舍与茅盾、巴金一起，构成了现代长篇小说艺术的三大高峰。老舍的小说特别是他的"京味小说"，在中国现代小说艺术发展中有十分突出的地位；此外，老舍还创作了中篇小说《我这一辈子》、《月牙儿》等，短篇小说《断魂枪》、《微神》(1935)等，也是现代文学史上的经典之作。

其次，老舍是建国后我国话剧创作成就最高代表者。老舍一生创作了数量众多的话剧，如《残雾》(1939)、《面子问题》(1941)、《大地龙蛇》(1941)、《归去来兮》(1942)，建国后的《方珍珠》(1950)、《龙须沟》(1950)、《春华秋实》(1953)、《西望长安》(1956)、《茶馆》(1957)、《女店员》(1959)、《全家福》(1959)等。特别是《茶馆》充分展示了老舍作品所独有的"京味"风格，成为老舍话剧创作的顶峰，也是我国当代话剧最杰出的代表，在思想性和艺术性方面都取得了极高的成就。同时老舍还是中国现代曲艺的提倡者和改革者，和"五四"以后的绝大多数作家不同，老舍利用多种传统艺术形式，写下了体裁各异的通俗作品，为我国民族艺术的发展作出了贡献。

第三，老舍是中国现代市民文学的杰出代表。"老舍是五四新文学传统之外的一个另类，他的独特的生活经历使他成为写民间世界的高手"②，老舍和张恨水是现代文学史上市民文学的两座高峰，作品呈现出了独特的艺术魅力。老舍的《骆驼祥子》、《离婚》、《我这一辈子》、《四世同堂》等在中国现代文学史上的独特地位，首先在于他对过渡时代中国文化特别是市民文化的冷静审视和思考，具有明显的文化反思意识，特别是他对中国传统文化与民族性问题的批判，使他的市民小说成为一种文化反省与自我批判的文本。老舍最好的小说多以北京为背景，生动地描写北京市民和底层人民的生活，出色地描绘了北京的古都文化和民情风俗，成为"京味小说"的源头，这是老舍对中国现代文学的独特贡献。

第四，老舍的作品形成了自己鲜明的创作个性和独特的艺术风格，他堪称幽默大师、语言大师。老舍的幽默是独树一帜的，成为现代文学的独特风景，也是中国现代文学的一种独特的审美范式和审美质素。老舍的语言具有浓烈的"京味儿"，远离"新文艺腔"，"成功地把语言的通俗性和文学性统一起来"③，开创性地实践了新文学的通俗化与大众化，为现代文学的民族化

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》(修订本)，243 页，北京：北京大学出版社，1998。

② 陈思和：《中国现当代文学名篇十五讲》，295 页，北京：北京大学出版社，2003。

③ 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》(修订本)，254 页，北京：北京大学出版社，1998。

和大众化之路做了重要的探索，在高雅文学和通俗文学之间探索出了一条成功之路。

（温奉桥）

240. 为什么说老舍“是北京市民社会的表现者与批判者”？

老舍是中国现代最优秀的市民小说家之一，也是最杰出的“京味”作家，他的生活经历决定了他的创作，决定了老舍成为北京市民社会杰出的表现者和批判者，老舍“第一个把‘乡土’中国社会现代性变革过程中小市民阶层的命运、思想与心理通过文学表现出来并获得了巨大成功”①，这正是老舍的独特性所在。

老舍的文学之根在北京。北京是老舍的生命之源，创作之源。老舍一生创作了70多部（篇）小说，20多部剧本，这些作品绝大多数是写北京的。舒乙做过一个统计，在老舍的250万字的长篇小说中，以北京为地理背景的有150万字，占老舍全部长篇小说的60％②。老舍最杰出的小说如《离婚》、《骆驼祥子》、《四世同堂》、《正红旗下》、《我这一辈子》、《月牙儿》，话剧如《龙须沟》、《茶馆》等，无不是写北京的，老舍的创作和北京是融为一体的，“北平是我的家，一想起这两个字就立刻有几百尺‘故都景象’在心中开映”③，“不管我在哪里，我还是拿北京作我的小说的背景。因为我闭上眼想起的北京比睁着眼看见的地方更亲切更真实，更有感情”④。老舍以其杰出的创作勾画了一部北京平民社会的风俗画和市井生活的百相图，堪称北京市民社会的百科全书。老舍笔下的人物，是一些地地道道的北京平民百姓，小业主、小商人、小手工业者、教员、职员、学生以及车夫、轿夫、杠夫、店伙、小贩、工匠、佣人、艺人、妓女等三教九流，五行八作，构成了一个完整的市民世界，老舍对他们的心理、生活方式、风俗习尚都有着出色的描写。

老舍不仅是北京市民社会的表现者，更是一个冷静的审视者和批判者。老舍的创作超越了单纯的对北京市民日常生活的表层描摹，而是更深一层、更进一步地挖掘其更为本质的东西，从文化的视角展开了对传统市民社会的批判，这是老舍市民小说的独特之处。在老舍的市民世界中，活跃着老派市民、新派市民等几种不同的市民形象系列，他们已经成为某种文化的象征和符码。老派市民如《离婚》中的张大哥、《二马》中的老马以及《四世同堂》中的祁老人等，他们是“老中国的儿女”的代表，也是传统文化的代表，他们身上集中了老北京市民文化的“精髓”：因循守旧，墨守成规，敷衍、迷信、中

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），243页。

② 舒乙：《谈老舍著作与北京城》，载《文史哲》1982年第4期。

③ 老舍：《我怎样写〈离婚〉》，载《宇宙风》创刊号，1935年9月。

④ 老舍：《我热爱新北京》，见《老舍文集》第14卷，439页，北京：人民文学出版社，1999。

庸、懒散，充满奴性，欲顺应天命而不可得，是被时代所淘汰的悲剧性人物，在他们身上"深刻地反映了北京市民乃至整个民族的'国民性弱点'"①。老舍笔下的所谓"新派市民"，是指那种一味逐新逐异，一味追求洋式生活情调而丧失了文化根基和独立人格的人物，新潮而浅薄，在他们身上寄寓了老舍对西方资本主义文化的思考。

老舍借市民世界，关注和思考的是文化问题，是民族文化性格中国民性的改造问题，具有明显的文化反思、批判意味。老舍的"艺术世界几乎包罗了市民阶层生活的一切方面，显示出他对于这一阶层的百科全书式的知识；更重要的是，他经由对自己的独特对象——市民社会，而且是北京市民社会的发掘，达到了对于民族性格、民族命运的一定程度的艺术概括，达到了对于时代本质的某种揭示"②。

（温奉桥）

241.《骆驼祥子》在思想艺术上的成就有哪些？

《骆驼祥子》是老舍的代表作，也是中国现代文学史和世界文学史上的经典作品，是20世纪中国文学最重要的收获之一，在思想性和艺术性方面都取得了杰出成就。

首先，这部小说具有深刻的现实主义思想性，充满了深沉的悲剧感和现实批判力量。《骆驼祥子》"用悲剧的笔法描写一个善良的无产阶级者的徒然的挣扎"③，通过人力车夫祥子在那个战乱时代的种种不幸遭遇，从自重自信到自甘堕落、自我毁灭的过程，反映了城市贫民的痛苦生活和悲惨命运。祥子的悲剧，既是性格悲剧，更是时代和社会悲剧。祥子从农村来到城市，带着"乡间小伙子的足壮与诚实"，把买一辆属于自己的车作为生活的"理想"和"宗教"，最后在生活的逼迫下一步步走向堕落。作者以祥子买车—卖车为主线，通过他的希望、奋斗、挣扎、毁灭的过程，展现了一幅混乱、黑暗与腐朽的社会图景，批判了那个把祥子由"人"变成"鬼"的不合理的社会制度。从本质上讲，祥子是那个罪恶、病态社会的牺牲品，祥子的三起三落的，以及理想的最终破灭，最终走向毁灭，变成"个人主义的末路鬼"，表达了老舍"对个人单独救国的必然徒劳所感觉到的新信念"④，形象地说明了在一个不合理的社会制度下，劳动人民想"独自混好"是根本不可能的。

其次，《骆驼祥子》寄寓了老舍对城市文化和人性问题的思考。《骆驼祥子》表层是一个"人与车"的故事，深层是对"人与城"的关系的思考。祥子的

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》(修订本)，246页，北京：北京大学出版社，1998。

② 赵园：《老舍——北京市民社会的表现者与批判者》，载《文学评论》1982年第2期。

③ 夏志清：《中国现代小说史》，126页，上海：复旦大学出版社，2005。

④ 夏志清：《中国现代小说史》，128页，上海：复旦大学出版社，2005。

最终堕落和精神的自我毁灭，除了现实社会的逼迫以外，老舍还挖掘其更为深层和内在的原因——城市文明病如何和人性冲突的问题①。老舍说《骆驼祥子》很重要的一点是“由车夫的内心状态观察地狱是什么样子”。从《骆驼祥子》能感触到老舍对病态的城市文明给人性所带来伤害的深深的忧虑，这在同时代的作品中是独树一帜的。祥子作为一个“外来者”，置身于陌生的城市之中，在一个异质的环境中，自然的人性不断被扭曲，在环境的逼迫下，不断给自己的灵魂泼污水，最后自己也变成这个城市丑恶环境的一部分，成为“恶”的一部分。祥子的灵魂蜕变和精神毁灭的过程，表现了老舍对城市文明的深沉思考和批判。

第三，《骆驼祥子》在艺术上取得了很高的成就。这首先表现在祥子、虎妞等典型形象的塑造，祥子、虎妞已经成为20世纪中国文学中最著名的人物形象之一，具有重要的美学价值。小说对北京大杂院、四合院、胡同，以及普通市民日常凡俗生活的描写，为读者提供了丰富多彩的北京民俗风情画卷，呈现出浓郁的地域风俗文化特色，具有重要的民俗学意义和很高的艺术价值。《骆驼祥子》的语言采用经过作者加工提炼的北京话，简洁明快，生动活泼，富于表现力，既有鲜明的地方色彩，又简洁朴素，显示出了独特的魅力，为中国现代文学开创了一种独特的文学语言范式。

（温奉桥）

242. 如何理解老舍小说中的“京味”？

“京味”是老舍小说最鲜明的特色，也是老舍小说最引人注目的地方之所在。老舍既是现代“京味”小说开创者，又是集大成者。“‘京味’作为一种风格现象，包括作家对北京特有风韵、特具的人文景观的展示及展示中所注入的文化趣味”②，是一种独特的文化现象。

“京味”构成了老舍小说最重要最本质的审美存在和美学韵味。在一定意义上，北京成就了老舍，老舍也成就了北京，老舍所有重要的小说无不是“京味”小说的典范文本。“京味”主要指对北京特有风土民俗、自然景物、人文景观的描绘以及所传透出来的文化趣味，因此，“京味”在老舍的小说中首先表现为取材的北京特色。老舍是地地道道的北京人，他最熟悉的是北京的人和事：“我是北平人，那里的人、事、风景、味道，和卖酸梅汤、杏儿茶的声音，我全都熟悉。一闭眼我的北平就完整的像一张彩色鲜明的图画浮立在我的心中。我敢放胆描写它。它是条清溪，我每一探手，就摸上条活泼泼的

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），249页，北京：北京大学出版社，1998。

② 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），251页，北京：北京大学出版社，1998。

鱼儿来。"①老舍的"北京情结"诱导着他去"放胆地写"他熟悉的北京，不断地拓展、开掘带有浓郁北京地域色彩的题材，北京在老舍小说中已经成为一幅极具魅力的艺术图景，老舍小说故事所发生的地点大部分是在北京，据统计，在老舍作品中共有240多个北京的真实地名，这构成了老舍小说"京味"的基本底色。

其次，从语言层面来看，老舍小说具有浓郁的"京味"，是老舍使北京的地方方言成为中国文学乃至世界文学中的一种审美性存在。北京市民的口头语是老舍文学语言的主要来源，老舍最重要的小说如《骆驼祥子》、《离婚》、《四世同堂》等，都吸收了纯正的北京方言土语，创造出凝练生动的京味语言，纯正活泼，明白晓畅，幽默俏皮，传神而富有表现力。在叙述笔调上，老舍的小说同样带有老北京人的幽默味，这与对北京特有的文化风俗、社会心理的描写是契合的。老舍为中国现代文学贡献了一种独特的"京味"文学语言。

第三，"京味"在老舍的小说最主要的表现为一种文化意蕴。北京的自然景物、风俗人情的描摹，以及京味语言，构成了老舍小说"京味"的外在形态，老舍的京味小说在其深层还主要表现为对北京古都文化的揭示上。老舍的小说在挖掘北京人的深层文化心态、传达北京人的文化神韵方面，无与伦比。北京长期作为封建帝都，形成了特有的生活方式和文化心理，形成了特有的"故都文化"——老舍用"官样"一语来概括北京文化特征，老舍笔下的北京人才是地地道道的"北京人"，这固然得力于老舍深厚的生活根底和对于北京的深刻了解，更得益于老舍对"北京文化"的独特理解，所谓"京味"在其本质上是指"北京文化"。老舍的小说，承载了浓重的北京文化的气息，老舍对"北京人"和"北京文化"的深刻剖析和把握，是"京味"的根本所在。正是这种独具内涵底蕴的"北京文化"使老舍的小说超越了一般市井民俗小说，显示了独特的文化内涵和持久的文化魅力。

（温奉桥）

243. 老舍《四世同堂》的文化意义是什么？

老舍是一个以文化风俗描写著称的作家，他对中国传统文化的反思和批判达到了相当的深度，《四世同堂》是其中的杰出代表，全书分《惶惑》、《偷生》、《饥荒》三部，共百万言。小说以祁家家庭生活变迁为视角，反映时代历史，带有明显的文化批判色彩。

《四世同堂》与一般意义上的"抗日小说"最大的区别首先在于它是一部文化反思小说，是一个文化"隐喻"文本，它既是一部在抗战过程中中国人民的觉醒史，更是一部民族文化心理的蜕变史。《四世同堂》对于民族灾难的

① 老舍：《三年写作自述》，载《抗战文艺》第7卷第1期，1941年1月。

根源，更多的是从文化层面加以剖析和表现的。小说的重点不在于表现抗日战争期间沦陷区人民的苦难生活，而是着重表现在生与死、血与火的斗争中民族文化心理的裂变和更生。在这部小说中，老舍以理性的目光审视“民族的遗传病”，体现了作者对中国民族文化的批判精神，《四世同堂》与同时代的作品相比，具有相当厚重的历史感和文化感，丰富而深刻的文化内涵，使《四世同堂》具有独特的艺术魅力和价值。

《四世同堂》思想与艺术成就主要归功于文化视角的选择。老舍在这部长篇中，把病态的民族文化和国民性格置于日伪统治的刺刀下审视和检验，通过剖示主人公的封闭自守、苟且敷衍、惶惑偷生的精神负累，以宏阔的文化批判视角，对中国传统文化以及国民劣根性进行了反思和批判，祁老太爷就是这种传统文化性格的代表者。祁老太爷是北京老派市民的典型，思想守旧，敷衍苟且，愚昧麻木：“祁老太爷什么也不怕，只怕庆不了八十大寿。”“别管天下怎么乱，咱们北平人绝不能忘了礼节！”在他看来，对付战争，只需“预备三个月的粮食与咸菜”，“关上大门，再用装满石头的破缸顶上，便足以消灾避难”。此外，马寡妇的“忍”字哲学，祁瑞宣的“守家尽孝”，常二爷、小崔、孙七等人的“善有善报、恶有恶报”等，无不是“熟到稀烂”的北平市民文化的产物。冠晓荷、大赤包则代表了传统文化中糟粕的一面。在《四世同堂》中，老舍在批判传统文化的同时，也对未来的理想文化寄予期望——那就是钱默吟。钱默吟是中国文化中优秀成分的代表，是“诗人文化”与“猎人文化”相结合的化身，他“像一本古书似的，宽大、雅静尊严”，钱默吟“由栽花饮酒的隐士变成敢流血的战士”，表明了中国传统文化的自我更生能力。钱默吟说：“诗人与猎户合并在一起，我们才会产生一种新的文化，它既爱好和平，而在必要的时候又会英勇刚毅，肯为和平与真理去牺牲。”这正是老舍的文化理想。

《四世同堂》是一部民族的痛史、愤史。《四世同堂》对民族传统文化的反思和批判是多侧面、全方位的，除了祁老太爷、钱默吟等文化隐喻性“符码”外，老舍还借小说人物之口直接对传统文化进行了批判：“虚伪极了的真诚是来自北平的文化，这文化使他即使在每天亡一次国的情况下，也要争着请客。这是个极伟大的亡国的文化。”“‘雅’是中国艺术的生命源泉，也是中国文化上最贱劣的油漆。”“文化就是衣冠文物。有时候，衣冠文物可变成了人的累赘。”“我们的传统的升官发财的观念、封建思想、家庭制度、教育方法，苟且偷安的习惯，都是民族的遗传病。这些病，在国家太平的时候，会使历史无声无色的、平凡的、像一条老牛似的往前慢慢蹭，我们的历史上没有多少照耀全世界的发明与贡献。及至国家遇到危难，这些病就像三期梅毒似的，一下子溃烂到底。”这些都显示了老舍的文化自觉意识和文化反思意识。

（温奉桥）

244. 巴金对中国现代文学的独特贡献是什么?

巴金(1904—2005)是中国现代文学巨匠,享有世界声誉的杰出的小说家,出色的翻译家、编辑家、出版家。巴金在中国现代文学的多个领域都作出了卓越贡献。

巴金对中国现代文学的独特贡献,首先在于他是五四新文学以来最杰出的作家之一,以其优秀的文学作品丰富了中国现代文学的宝库。巴金主要代表作有《灭亡》(1929)、“爱情三部曲”(《雾》(1931)、《雨》(1933)、《电》(1935))、“激流三部曲”(《家》(1933)、《春》(1938)、《秋》(1940))、《憩园》(1944)、《第四病室》(1946)、《寒夜》(1947)等。在中国现代长篇小说发展史上,巴金和茅盾、老舍共同构成了 1930 年代中国现代长篇小说的艺术高峰①,特别是《家》和《寒夜》更是 20 世纪中国文学史上的经典杰作。巴金是 20 世纪中国文学发展史中的一个重要代表,他继承了鲁迅开创的新文学的战斗传统,以“战士”的姿态进行创作,将文学自觉地与社会进步和精神解放结合起来,充满激情地向“吃人”的封建礼教发起进攻,强烈地抨击了封建旧制度,真诚呼唤、歌颂青春和爱情,巴金影响了一代青年的思想,他也成为最受青年欢迎的作家。此外,巴金还翻译介绍了大量外国作家的作品,如屠格涅夫的长篇小说《处女地》、《父与子》,迦尔洵的短篇小说集《一件意外事》、《癞蛤蟆和玫瑰花》,高尔基的短篇小说集《草原集》以及《回忆托尔斯泰》、《回忆屠格涅夫》等,赫尔岑的回忆录《往事与随想》,斯托姆的短篇小说集《迟开的蔷薇》等,共 30 多种,为中外文学的交流作出了重要贡献。

其次,巴金的创作具有鲜明独特的风格,成为现代文学史上著名的激情型作家。巴金的创作充满了激情,情绪色彩极为浓厚,“让在我心中燃烧的火喷出来,于是我写了小说”②。他那炽热灼人的激情,毫不雕饰的真诚,忧郁倾诉的旋律,单纯明快的结构,朴素流畅的语言,热情酣畅的风格③,在中国现代文学史上独树一帜。巴金把创作和生活有机结合起来,坦诚记录和描写自己的生活经验,真诚地表达自己对社会独特的理解和追求,他把心里的激情宣泄出来与时代脉搏相呼应,所以他的作品因为契合了时代的思潮而在社会上引起共鸣,具有强烈的感召力,成为那个时代反封建专制的战斗檄文,具有巨大的艺术感染力。巴金为中国现代文学增加了“热度”。

第三,巴金对中国现代长篇小说体式的发展作出了重要贡献。在巴金之前,中国现代长篇小说处于探索阶段,还没有真正显示新文学实绩的作品出现,特别是在长篇小说体式上,更是存在着某种幼稚、简单化的倾向。巴

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉:《中国现代文学三十年》(修订本),259 页,北京:北京大学出版社,1998。

② 巴金:《巴金论创作》,7 页,上海:上海文艺出版社,1983。

③ 朱德发、蒋心焕、陈振国:《新编中国现代文学史》,433 页,济南:明天出版社,1989。

金开创了长篇小说“三部曲”系列，如“爱情三部曲”(《雾》、《雨》、《电》)，“激流三部曲”(《家》《春》《秋》)，“革命三部曲”(《灭亡》、《新生》、《黎明》)，“抗战三部曲”(《火》、《冯文淑》、《田惠世》)，“人生三部曲”(《憩园》、《第四病室》、《寒夜》)等，这是中国现代小说体式的一个新的突破，为现代长篇小说体式的成熟进行了有益的探索。

(温奉桥)

245. 试论《家》在思想艺术上的主要特色。

长篇小说《家》是巴金的代表作之一，也是中国现代文学史上影响最大的作品之一，奠定了巴金在中国现代文学史上的重要地位。《家》无论在思想性还是艺术性方面，都独具特色。

首先，《家》是一部现实主义的杰作，具有强烈的现实批判精神。“我的每一部作品都是我追求光明的呼声”①，《家》尤其如此，它是巴金向封建专制制度发出的一声“怒吼”，是向封建文化发出的最强烈的“控诉”。《家》是一部“家族小说”，是一部写“命运”的“大书”，通过描写高家这一封建家庭崩溃的过程，特别是通过觉慧与鸣凤，觉新与梅芬、瑞珏，觉民与琴爱情的不同遭遇，和梅芬、瑞珏、鸣凤等年轻生命的无辜被摧残，深刻揭示了封建礼教“吃人”的本质；通过对高老太爷、冯乐山以及克安、克定、克明等专横腐朽、荒淫无耻生活的描写，深刻揭示了封建旧家庭以及整个专制制度必然灭亡的历史命运，表达了作者对封建大家庭和专制制度的愤恨与控诉。小说同时批判了以觉新为代表的“作揖主义”和“无抵抗主义”，歌颂了以觉慧为代表的青年一代的勇敢叛逆精神，和新生革命力量的成长过程。

其次，《家》塑造了一系列性格鲜明、独具特色的人物形象。从性格的复杂性和审美价值而言，觉新是《家》最为成功的艺术典型。觉新是中国现代文学史上一个极为少见的痛苦的撕裂的灵魂，是一个具有双层性格的矛盾而又复杂的形象。觉新出生在一个陈腐的官僚大家庭，深受封建思想浸染，同时他所处的时代又是五四新文化运动之后，思想上的“新青年”，行动上的“大少爷”，形成了觉新矛盾、复杂的性格。觉慧则是《家》中一个光明的符号，一个充满朝气的典型，一个“幼稚而大胆的叛徒”。觉慧是高家最早的觉醒者，较早地接受五四新思潮和《新青年》等进步刊物的影响，他蔑视封建等级制度和旧礼教，支持和帮助觉民逃婚，大胆向婢女鸣凤表示爱情；他有热情，具有叛逆精神，藐视礼教，反对旧家庭，最终离家出走，寻找新的人生道路。觉慧反映了五四新思潮的威力和新一代民主青年的成长，寄托了巴金对青春的赞美和美好生活的信念。此外，高老太爷也是一个性格复杂的人物形象，具有重要的审美价值。

---

① 巴金：《巴金论创作》，16 页，上海：上海文艺出版社，1983。

第三，《家》在风格上酣畅淋漓，充满激情，富有强烈的艺术感染力。《家》是激情的产物，具有诗的品质，整部作品并没有曲折离奇的故事情节，也不过于追求结构上的技巧，而以情感的真挚取胜，具有浓郁的抒情化、情绪化色彩。《家》中有大量细腻的心理描写，作者善于以诗一般的抒情独白来展示人物心灵深层的隐秘，如鸣凤投湖前的内心独白，如梅芬和瑞珏的梅园谈心等，都具有强烈的艺术震撼力。

（温奉桥）

246. 巴金的《激流三部曲》在现代文学史上具有怎样的地位？

在巴金的小说中，《激流三部曲》是成就最高、影响最大的一部，也是中国现代文学史上最优秀的长篇小说之一。巴金说："我在生活中倾注了自己全部的感情，我积累了那么多的爱憎。"①《激流三部曲》实际上是巴金的一颗燃烧的心，他的爱和憎在这部作品中都得到了集中的表现。

《激流三部曲》继承了鲁迅小说所开创的批判封建主义文化及封建家族制度的文学传统和文学母题，并使之走向深入和成熟。"《激流》所探讨的，是传统中国社会的病态。"②在现代文学史上，揭露封建制度的弊害，是许多作家所关注的一个重要主题，但是，像巴金这样坚持大规模地表现这一主题的作家并不多，像《激流三部曲》这样从内部对封建家庭作集中而又深刻的成功描写的大型作品，更是罕见。③《激流三部曲》对封建家族制度的批判，达到了相当的思想深度，成为中国现代文学史上家族小说的一座丰碑。

《激流三部曲》通过具体描绘这个封建专制大家族内部的种种矛盾冲突和崩溃的过程，揭示了封建制度"吃人"的本质和必将灭亡的历史命运；同时还描写了在五四思想的影响下社会上涌动的不可阻遏的"激流"，着力表现了青年一代的觉醒和对封建势力的不妥协斗争，激情地歌颂了他们叛逆封建家庭、封建制度的革命行动，特别是通过描写以觉慧为代表的年轻一代精神成长的过程，歌颂了青年知识分子的觉醒和抗争，点燃了青年们的热情，曾激励了几代青年人的心灵。《激流三部曲》在一定意义上成为了那个时代向封建制度斗争的檄文和鼓舞青年掌握自己命运争取自由民主的号角，对于三四十年代许多知识青年冲出旧家庭的藩篱，走向革命，寻找新的生活道路，起到启蒙的作用，具有强烈的现实意义。

《激流三部曲》在艺术上也取得了极大的成功，这部作品凝聚着巴金真挚浓烈的爱憎感情，充满了激情，其酣畅淋漓的艺术风格，性格鲜明的人物

---

① 巴金：《巴金论创作》，424页，上海：上海文艺出版社，1983。

② 夏志清：《中国现代小说史》，177页，上海：复旦大学出版社，2005。

③ 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），261页，北京：北京大学出版社，1998。

形象，细腻入微的心理描写等，都达到了极高的艺术水平。《激流三部曲》标志着巴金现实主义创作的新高度。

（温奉桥）

247. 巴金后期小说与前期小说相比，创作风格有何不同？

巴金的小说创作大体分为前后两个历史时期，从1928年创作《灭亡》到抗日战争爆发为前期，从抗战爆发到全国解放为后期。前期创作以《家》为代表，后期以《憩园》、《寒夜》为代表。从《家》到《憩园》、《寒夜》，巴金的创作风格发生了巨大转变。

首先，在题材和主题内涵上，巴金早期作品主要是正面描写革命者的社会斗争，如长篇《灭亡》、《新生》以及揭示封建旧家庭残害青年的罪恶及其走向崩溃的命运，如《激流三部曲》；巴金后期的创作题材，一类是顺着《家》的主题继续写家族的没落，另一类是反映抗日战争现实生活的作品，但更多的都是关注众多小人物的生存悲剧和对人性的思考。《憩园》和《寒夜》是巴金后期创作的代表作，由青春浪漫转向中年人的沉稳，由热情奔放简单明朗的歌颂英雄转向了复杂深刻忧郁，揭示人生和人性的复杂性。①

其次，在风格和感情基调上，巴金的创作由前期的青春激情，转向后期的冷静客观。前期的小说是一曲曲激魂荡魄的青春乐章，充满了激情，洋溢着叛逆和躁动情绪，单纯，热情，坦率，酣畅，感情真挚、热烈，直抒胸臆，一泻无余，具有强烈的主观抒情色彩，赞颂青春的美丽和成长，诅咒那些摧残生命的势力，蔑视一切权威和约束，热切表达了作家对不合理的社会的恨和对理想的追求，充满了青春的力量和青春的气息。到了后期，巴金的创作成为深沉的悲剧艺术，原来那种强烈的爱憎转化为对黑暗现实更为冷静、客观、深刻的剖析，由前期热烈、酣畅转向后期的冷峻、深沉，感情趋于平缓，更加理性化，对现实的认识变得更为深沉。作品中笼罩着一种人道主义的情感氛围，关注凡人琐事，以沉稳的笔调记录自己的探索和思考，情感的倾吐转向客观叙述，由前期浪漫的诗意的现实主义，转向冷峻的严格的现实主义②。

第三，在结构上，后期小说趋向精练，严谨，矛盾更加深化，外在的矛盾冲突内化为人物心灵的内在冲突，情节展开相对徐缓自如，摆脱了早期作品情节结构松散、冗繁的倾向，在艺术上更加成熟。巴金认为，文学的最高境界是无技巧，他后期作品，消退了“激情”，归于自然，归于天成，呈现出一种朴素和平静，一种深沉之美。

（温奉桥）

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），266页，北京：北京大学出版社，1998。

② 艾晓明：《金钱和财富酿造的悲剧——论巴金的中篇小说〈憩园〉》，载《抗战文艺研究》1984年第3期。

248.《寒夜》是如何表现人性深度的?

《寒夜》是巴金后期小说的代表作，是中国现代文学史上的一部杰作，是四十年代国统区文学最重要的收获，有“平民史诗”之誉。这部小说最深沉的艺术魅力，来自于巴金对人性的复杂性的深刻发掘和表现。

首先，《寒夜》以平民化的立场表现了人性的复杂性和矛盾性。在表层意义上，小说描写了抗战期间一个小公务员家庭破裂的辛酸故事，“揭露了病态社会的黑暗腐败，为那些在黑暗中挣扎的小人物喊出了痛苦的呼声”①，再现了那个时代的下层知识分子的悲惨遭遇和毫无希望毫无光明和温暖的“寒夜”般的生活；在其深层，小说表现了作者对社会底层小人物生存命运的深切关注和对人性复杂性的深入思考，以及对社会、文化、人性的反思和诘问。《寒夜》是中国现代文学史上最具有悲剧感和悲悯情怀的作品之一。

其次，小说将人性的种种状态置于亲情的伦理背景上，通过母子情、夫妻情来演绎人性内在的复杂性。汪文宣是中国现代文学史上最痛苦的灵魂，他在感受来自母亲和妻子对他的爱的同时，也承受着两位女人给他带来的更为惨烈的痛苦，他永远生活在爱的煎熬之中。家庭的矛盾，社会的挤压，现实与理想的差距，将这个矛盾的懦弱的灵魂撕裂。汪文宣的妻子曾树生则是一个具有双重人格的人，大学教育赋予了她理想主义的幻想性，她企盼的是一种充满希望的温馨的自由的生活，而事实上却是婆婆的刻薄，丈夫的怯懦，孩子的冷漠，理想和希望完全溃灭。在她的身上，既有现代女性追求个性独立的强烈要求，又有传统女性恪守东方传统道德的矜持；既有“年轻而富有生命力”的普通女性的生理要求，又有知识女性的冷静和理智，她不满意自己充当“花瓶”的职业，又经不起贫困的磨难，抵挡不住物质的诱惑，她想到的是“不能救别人，至少先得救出自己”，她永远都在生活的深渊里挣扎、呼叫。

第三，通过环境的渲染以及疾病的隐喻来表现人性的压抑。小说多次对汪文宣的“肺病”进行细节化描写，如咳嗽，喘息，发烧，盗汗，吐血等；肺结核是一种“灵魂病”和“压抑病”，是内心压抑、激情受挫、希望破灭、积劳忧思的结果，加之这种病属于“消耗”病型，把人的生命和精力一点点消耗掉，最后咯血而死。所以这种病本身就带有相当深沉的悲剧感，加之中国人对“血”的特殊恐惧心理，就进一步加重了肺结核的悲剧气氛和死亡气息，展示了在疾病一口一口地吞噬掉一个鲜活生命的过程中人性的痛苦和绝望。通过这种疾病意象，揭露了病态社会的黑暗、寒冷，为那些在“寒夜”中挣扎的小人物喊出了痛苦的呼声，在这种悲剧性的矛盾冲突中，展现了人性的复杂

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》(修订本)，269页，北京：北京大学出版社，1998。

和矛盾。

《家》体现了巴金的激情和“热度”，《寒夜》体现了巴金所可能达到的深度和高度，也体现了巴金作为一代文学大师所具有的深沉的艺术情怀和庄严的艺术精神。法国总统密特朗说：“您却用自己对于人们及其脆弱命运的巨大同情，用这种面对压迫最贫贱者的非正义所抱的反抗之情，用这种——正如您的一位最引人注目的人物绝妙言之的‘揩干每只流泪的眼睛’使您的著作富有力量与世界性意义的敏锐力与清醒感，在注视生活。”①巴金正是中国现代文学史上最伟大的人道主义者。

（温奉桥）

249. 沈从文为什么被称为“文体作家”？

沈从文（1902—1988）是中国现代文学史上风格独具的著名作家，作为“中国现代文学中一个最杰出的、想象力最丰富的作家”②，沈从文不但创造了一个独特的“湘西世界”，而且，在小说文体创造方面更是取得了杰出成就，被称为“文体作家”。

首先，沈从文“创造性地运用和发展了一种特殊的小说体式：可叫做文化小说、诗化小说或抒情小说”③。沈从文将散文的笔法与诗歌的抒情因素引入小说创作之中，努力创造一种诗意抒情的表达方式——“玲珑剔透的牧歌式文体”④。这种抒情小说文体，最大的特点表现为语言的诗化和结构散文化，这似乎与沈从文的个性有关。沈从文生长在湘西沅水流域，其天性深受自然山水的熏陶，对诗情画意怀有特别的敏感，这在本质上决定了沈从文的艺术倾向，也决定了他的文体风格。沈从文的小说不重情节，也不重矛盾冲突、典型形象之类，更为关注的是意蕴和情致，以及作品的写意性和抒情性；强调叙述主体的感觉、情绪在创作中的重要作用，在随意散淡、漫不经心中体现他独特的“小说学”。沈从文的小说，“不但体现出一种从容不迫的叙述节奏，更暗含了一种浑然天成的叙事结构”⑤，代表作《边城》以兼具抒情诗和小品文的优美笔触，表现自然和人性之美，描绘了一幅充满诗情画意的乡村风俗画，有浓郁的地方色彩和牧歌情调，叙事抒情，浑融一体，散文的笔法和诗歌的意境成为小说的主体。这种抒情文体是沈从文对中国现代小说的

---

① 密特朗：《在授予巴金法国荣誉军团勋章仪式上法兰西共和国总统弗朗索瓦·密特郎先生的讲话》，见张素慧 李今：《巴金研究在国外》，32页，长沙：湖南文艺出版社，1986。

② 夏志清：《中国现代小说史》，136～137页，上海：复旦大学出版社，2005。

③ 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），283页，北京：北京大学出版社，1998。

④ 夏志清：《中国现代小说史》，146页，上海：复旦大学出版社，2005。

⑤ 王晓明：《“乡下人”的文体与“土绅士”的理想》，王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》（上卷），453页，上海：东方出版中心，2003。

一个重要贡献。

其次，沈从文进行过多种文体实验，采用过对话体、书信体、日记体、童话、神话等，小说体制和表现手法不拘一格，小说结构不拘常态，努力尝试各种体式进行创作，创造了多种文体形态：描述湘西与都市下层人物日常生活与命运的故事，充满了牧歌情调，如《边城》、《三三》等；根据民间、宗教故事创作的浪漫传奇，具有浓郁的浪漫主义风格，如《媚金・豹子・与那羊》、《神巫之爱》、《月下小景》等；嘲讽、批判现代都市"上等人"所谓"文明"生活的讽刺小说，如《绅士的太太》、《八骏图》等。沈从文的小说丰富了现代小说的文体类型。

第三，沈从文小说在结构上追求自由，不夸饰，不铺张，单纯明丽，朴讷传神。他的小说打破各种文体间的界限，具有明显的边缘性特征。沈从文的语言极富个性特色，朴素，自然，简洁，隽永，具有一种灵性、诗化和直觉性的特点，多用白描，既富有口语的美感又古朴雅致，富有乡土诗情。他的小说很少用"的"、"了"等虚词，既有浅近文言文的简约凝练，又有口语的生动活泼。沈从文的小说，达到了极高的艺术成就，在一定意义上，他把汉语的精致、优美、含蓄、典雅的诗性特征发挥到了极致，这是沈从文的一个重要贡献。

（温奉桥）

250. 试析沈从文笔下湘西世界的生命形式。

沈从文对中国现代文学的最杰出贡献在于创造了一个独特的文学世界——"湘西世界"。"湘西世界"代表了沈从文的一种生命观、人性观，也是沈从文的"生命哲学"。沈从文"乡下人"的生活经历和文化心态，决定了他创作的精神走向，对人性的关注是沈从文创作的最重要的主题。他自称是"人性的治疗者"，"我只想造希腊小庙。选山地作基础，用坚硬石头堆砌它。精致，结实，匀称，形体虽小而不纤巧，是我理想的建筑。这庙里供奉的是'人性'"；又说他要表现的本是一种"人生的形式"①，对"人性"即生命形式的关注和表现已成为沈从文小说最主要的内涵，沈从文希望通过他的"湘西"小说"凭着召唤天启的方式来昭明隐藏于世界中的'神性'"②。

沈从文的"湘西世界"小说主要表现了这样几种生命形式：以《边城》、《三三》、《长河》为代表的理想的"生命形式"——"优美、健康、自然，而又不悖乎人性的人生形式"。翠翠、三三、夭夭"从外表到内心皆姣好无比"③，是人情美、人性美的化身，是自然人性的化身，也是"爱"与"美"的化身，是沈从

① 沈从文：《从文小说习作选代序》，见《沈从文文集》第 11 卷，45 页，广州：花城出版社，1984。

② 王德威：《现代中国小说十讲》，136 页，上海：复旦大学出版社，2004。

③ 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），279 页，北京：北京大学出版社，1998。

文理想人性的代表。她们美丽聪明，天真烂漫，率真淳朴，带有一种自然和野性之美，在她们身上体现了一种淳朴、健康的生命形式。《边城》中的翠翠和《三三》中的三三，在如画的风景中过着一种从容、平静、单纯而又充满理想的生活，生命与自然完美和谐，浑然一体，超越一切世俗利害，带有梦幻之美。通过这些美的形象，沈从文表现了湘西世界的"常"——永恒的人性美。

其次，沈从文还表现了一种蛮性的生命形式，《柏子》、《雨后》、《旅店》、《龙珠》、《神巫之爱》、《媚金·豹子与那羊》等是这类小说的代表。这类充满了理想主义和浪漫主义情调的小说，主要表现了苗人原始的生命力，着重刻画了他们身上的自然人性——对爱的憧憬、渴求，对自由的向往，以及与原始、野蛮、混沌乃至于本能缠绕在一起生命强力等。无论是精力充沛、被妇人称为一只公牛的水手柏子，还是身体健壮结实、情欲旺盛的黑猫等，都充溢着原始的生命强力。这是一种处于自在状态的生命形式——自然的健全人性。

第三，沈从文的小说还描写了一种"难于设想"的破碎的"生命形式"，如《萧萧》、《丈夫》、《牛》、《贵生》等。沈从文认为"'现代'二字到了湘西"，只不过是物质上的东西，"表面上看来，事事物物自然都有了极大进步，试仔细注意注意，便见出在变化中堕落趋势，即农村社会所保有那点正直朴素人情美，几几乎快要消失无余，代替而来的却是近二十年实际社会培养成的一种唯实唯利庸俗人生观"，这类小说充满了现实批判性。为了凸现"湘西世界"自然人性的美好，沈从文还创造了另一生命形式——扭曲的生命形式，这就是他的"都市世界"小说。与"湘西世界"相反，沈从文笔下的都市世界是一个充满了罪恶的世界，堕落、虚伪、委琐，没有热情，没有理想，没有生命力，患了"阉寺病"。《八骏图》、《绅士的太太》、《都市一妇人》、《有学问的人》等，采用讥讽和调侃，描写城市各色人等，特别是"高等人"的虚伪、压抑和变态，展现"文明"的绳索如何捆绑人类自己，导致生命力欠缺和生命力的萎缩。沈从文的这类小说，揭露了现代都市的病态文明景观，表达了"文明"对自然人性的扭曲和扼杀，具有强烈的反思性和批判性。

（温奉桥）

251. 为什么说《边城》是一部带有牧歌情调的乡土小说？

《边城》(1934)是现代文学史上最精美、最精致、最精粹的小说。刘西渭称《边城》是"一颗千古不磨的珠玉"，"一部 idyllic 杰作"①，夏志清则称赞《边城》是沈从文"玲珑剔透牧歌式的文体"之"最完善的代表作"②。《边城》不仅

① 刘西渭:《〈边城〉与〈八骏图〉》，载《文学季刊》第2卷第3期，1935年6月。

② 夏志清:《中国现代小说史》，146页，上海:复旦大学出版社，2005。

是沈从文的代表作，也是现代文学史上不可多得的经典杰作。

《边城》是沈从文抒情小说的典范。所谓牧歌情调就是将乡土生活理想化，《边城》浓郁的乡土气息和返朴归真的牧歌情调源于小说带有理想主义的对自然人性的描绘以及小说自身的诗化品格。《边城》是关于一个老人、一个女孩和一只黄狗的童话，是一个“美”与“爱”的故事，本身就具有牧歌性、传奇性。乡土、传统、自然是牧歌的基调，《边城》不仅完美营造了湘西优美的自然环境和乡村特有的诗意氛围，而且，塑造了一种自然、纯朴、健康的人性，极大地满足了人类回归自然、回归乡土、回归单纯质朴生活的愿望。特别是《边城》对自然民风和人性美的表现，无论是摆渡的祖孙二人，还是船老大和他的两个儿子，他们的心灵深处都闪耀着人性之光：淳朴、正直、忠厚、善良，没有任何的自私和奸诈，他们的生命洋溢着自然之趣。在这部小说中，作者将自然之美，边城的风俗之美与人性之美和谐融合在一起，更是进一步强化了小说的牧歌情调。

其次，《边城》中弥漫着忧伤和凄婉的气氛。沈从文“小说的牧歌情调不仅如废名之具有陶渊明式的闲适冲淡，而且具有屈原《九歌》式的凄艳幽渺”①。这种忧伤和凄婉渗透于整部小说。“美丽总是愁人的”，《边城》的基调是忧郁的，这种忧郁是从作品中自然流淌出来的，如翠翠的父母因为爱而双双殉情，碾坊所代表的金钱交换关系对纯洁爱情的破坏，以及天宝的死、傩送因为哥哥的死与老船夫产生的隔膜、误会，最后出走，老船夫的死，白塔在一个暴风雨的夜晚倾塌，以及翠翠无望的等待等，使整部小说笼罩着一层忧伤的氛围，这种淡淡的忧伤，构成了《边城》牧歌情调不可或缺的因素。沈从文说：“我永远不厌倦的是‘看’一切，宇宙万汇在动作中，在静止中，我皆能抓定她的最美丽与最调和的风度。”②《边城》就是这种“最美丽与最调和的风度”的艺术结晶。

（温奉桥）

252. 沈从文是如何表现现代都市世界的?

在沈从文的笔下有两个完全相反的世界，即“湘西世界”与“都市世界”，对“湘西”的赞颂和对“都市”的批判，构成了沈从文小说创作的两个维度，也构成了沈从文对生命对人性的两种理解。“湘西”和“都市”在沈从文小说中带有某种“隐喻”色彩，这两个世界寄寓了作者对生命的不同理解。

对人性的思考构成了沈从文所有小说的母题。与湘西小说表现一种“优美、健康、自然，而又不悖乎人性的人生形式”不同，沈从文的都市小说，站在文化批判的立场上，揭露了现代城市的病态文明景观，对人性的扭曲和

---

① 杨义：《中国现代小说史》第2卷，619页，北京：人民文学出版社，1993。

② 沈从文：《女难》，《沈从文全集》第13卷，323页，太原：北岳文艺出版社，2002。

畸变进行了深刻的反思。沈从文从一种自然文化观出发，在都市世界里洞见的不是文明与进步，而是人性的荏弱、生命力的萎缩、都市上流社会的堕落与无耻，以及各色都市人的无聊、空虚、浅薄、愚蠢。沈从文始终是以一个“愤怒青年”的姿态面对都市生活的，他对代表现代文明的都市上流社会的批判是严厉和尖刻的，戳穿了都市上流社会的假面具以及他们庸俗、卑劣的真相，对“都市病”、“知识病”、“文明病”的反思和批判，代表了沈从文一种审慎的文化现代性思路。

沈从文对“都市世界”的表现是与“湘西世界”相比较而进行的。他以湘西人、乡下人的视角，赞美湘西的山水美景、人的淳朴和风俗的古雅以及一种原始、质朴、健全、和谐的生命形态。与湘西世界绝然不同，沈从文总是用调侃、用讽刺来表现现代文明的病态，特别是刻画所谓“高等人”的虚伪、无聊、压抑和变态。《绅士的太太》、《都市一妇人》、《八骏图》、《有学问的人》等，常用讥讽的调侃，刻写城市各色人等，展现现代“文明”的绳索如何反过来捆绑人类自己，导致生命力欠缺的都市“阉寺病”。在这些都市小说中，沈从文仍旧从性爱视角来审视都市文明，与湘西人和谐健康的生命相比，现代都市人变得营养不良，睡眠不足，繁殖力下降，成为像阉过的宦官一样的人，表现出违反人性的虚伪和病态的道德观念，从而对现代文明进行反思。

沈从文笔下的城市是一座充满病态的意象化的城市：肺结核、精神病、失眠症、肥胖症、性无能、神经衰弱等，总之城里人与病人是同等意义的。在沈从文看来，这种种城市病皆因于现代社会所谓的知识、文明的病态。沈从文的“湘西小说”与“都市小说”，从不同的理路探讨同一个问题，即不同文化制约下的人性。可以“从这种人生景象中有所启示，对‘生命’能做更深一层的理解”①，这是沈从文创作的总主题。

（温奉桥）

253. 柔石的《为奴隶的母亲》是如何表现母亲的内心世界的？

《为奴隶的母亲》(1930)是左翼作家柔石(1902—1931)的短篇小说代表作，标志着柔石的创作走向真正的现实主义文学道路。小说叙述了浙东农村一个“典妻”的故事：春宝娘由于家境贫寒，被“非常凶狠而暴躁的”皮贩丈夫“典”给了邻村有权有势的秀才作为生育机器；为了生计，春宝娘不得不离开刚刚五岁的儿子春宝，三年后“典期”期满，当她回到家时，儿子春宝已经不认识自己了。小说通过这个“典妻”故事，控诉了不合理的封建社会对劳动妇女的精神奴役和摧残，揭露了封建道德的虚伪性和残忍性，表现了作者对旧社会农村劳动妇女的深切同情和对旧社会的深刻批判。

---

① 沈从文：《短篇小说》，见《沈从文全集》第16卷，493页，太原：北岳文艺出版，2002。

这部小说在艺术上最大的成功在于对主人公"母亲"——春宝娘内心世界的深入细致的刻画，小说以平实的笔法着重刻画了春宝娘的内心活动以及精神上所受的折磨；特别是细致入微的细节描写，生动地表现了春宝娘痛苦复杂的内心世界，描绘出了春宝娘作为一个母亲精神上的创伤和心灵的破碎与惨烈。

其次，细节刻画是作者表现母亲内心世界的重要手段。作者抓住那些最能表现人物性格的细节，非常富有层次感地展示人物的内心世界。如当春宝娘刚听说要"典"给秀才时，"连腑脏都颤抖"，问"决定了吗"，当"被典"已成定局，她"似乎泪竟干涸了"，"唉，命苦呀，她低低地叹息了一声"，春宝娘离开春宝和丈夫，"她一夜不曾睡，她先将春宝的几件破衣服都修补好；春将完了，夏将到了，可是她，连孩子冬天用的破烂棉袄都拿出来，移交给他的父亲……以后，她坐在他的旁边，想对他说几句话，可是……她的话一句也说不出，而且，她大着胆向他叫了几声，发了几个听不清楚的音……"这些富有层次感的心理描写，衬托出了主人公的内心痛楚。

第三，小说还利用梦境、幻觉的手法，来刻画主人公的内心世界。如春宝娘来到秀才家后，日夜思念自己的儿子春宝，几次做梦都梦见春宝，在梦中喊叫春宝的名字；有时，春宝娘倦坐在房外的廊檐下，幻觉中春宝正睡在自己的怀里，含着她的乳，当她伸手去抱春宝，身边却是空空的。通过这些心理描写，渲染了一种浓重的压抑、悲剧氛围。

（温奉桥）

254. 简析柔石《二月》中肖涧秋的形象特征。

《二月》(1929)是柔石的代表作之一，也是现代文学描写知识分子题材小说的优秀之作。主人公肖涧秋是现代文学史上一个具有独特认识价值和思想价值的文学。

肖涧秋是大革命失败后一个追求精神自由而又找不到出路的苦闷和彷徨的"寻梦者"。肖涧秋早年由于无法忍受家乡的封建思想压抑，逃离乡间来到城市，然而，他又无法融于其中，很快就厌倦了都市的生活，来到"世外桃源"的芙蓉镇，以期寻求心灵的宁静，然而，却发现"自己在漩涡里边转"，感到"我仍是两个月前一个故我，孤零地徘徊在人间之中的人"。最终又在流言恶语中不得不再离开芙蓉镇，重新回到上海。肖涧秋的离去——归来——再离去的故事，富有某种象征意味，寄寓了柔石对中国现代城乡文明冲突以及知识分子心灵、精神状态和生活道路的思考。其实在其深层，肖涧秋所面临的精神困境，是具有普遍性的，是中国现代知识分子的一种生存真相的写照，也是他们一种真实的生命状态。

肖涧秋是一个具有独特知识分子气质的充满理想和热情的精神探索者，同时又是一个具有双重性格的人。他"极想有为，怀着热爱，而有所顾

惜，过于矜持"①，并具有正义感和同情心。初到芙蓉镇，肖涧秋立志教育改革，并真诚帮助文嫂，毫不避讳对陶岚的爱，洋溢着一股革命青年的坦诚与热情；然而，肖涧秋又是一个孤独抑郁的时代青年，是一个具有人道主义精神的小资产阶级知识分子形象，善良而又软弱，外表稳重沉着，内心优柔寡断，缺乏真正的力量，无法找到自己真正的精神归宿，只能漂泊，"风萍浪迹"，在一定意义上，肖涧秋代表了那个时代精神飘荡者的"浪子"形象。他们苦闷，企图寻找真实的生活和精神的自我解脱，他们渴望行动的力量；然而，无论是城市还是乡间，都不是他们的心灵栖息地。小说对城市—乡村两种异质生活和文化环境的描写，和肖涧秋的最终无法置身其中，寓含了中国现代知识分子的某种悲剧性命运。

（温奉桥）

255. 胡也频小说创作与"革命加恋爱"模式。

从1920年代下半期开始，革命文学成为新的文学热点。与五四时期的个性解放、自由平等的启蒙精神不同，革命文学注入了新的时代内容——革命加恋爱。左翼文学初期，由于独特的时代语境的影响，爱情与革命成为左翼小说固定的故事构架和叙事模式，"革命加恋爱"也因此成为这类公式小说的代名词。"革命加恋爱"小说的代表作家有蒋光慈（1901—1931）、洪灵菲（1901—1933）、胡也频等。

胡也频（1903—1931），现代著名作家，"左联"五烈士之一，"转换中的初期无产阶级文学家"②，《到莫斯科去》（1929）、《光明在我们的前面》（1930）是其小说代表作，内容均写知识分子从个人狭小的爱情天地最后走向革命的大天地，带有"革命加恋爱"小说的典型特征。同时，胡也频又对"革命加恋爱"这一程式化的创作模式有较大程度的突破和创新，探寻生命、革命、爱情的关系以及描绘知识分子走向革命的曲折道路是胡也频小说的重要的主题。《到莫斯科去》的女主人公素裳厌倦了庸俗、乏味的生活，决心摆脱家庭生活的桎梏，与共产党员施洵白一起到莫斯科去追求新生活，这是典型的"革命加恋爱"模式，但胡也频小说的可贵之处在于，没有对革命和爱情二者的关系进行简单化处理，而是充分表现二者的复杂性，给现代情爱意识注入了革命血液，使古老主题焕发出青春。③《光明在我们的前面》也同样沿用了这一叙事模式和主题，描写了一个革命与爱情二者兼得的故事，反映了大革命前后的青年知识分子面临个人与革命冲突的普遍问题，并通过对个人自由主义的反思，升华了革命与爱情的主题。特别是在这部小说中，胡也频把

---

① 鲁迅：《柔石作〈二月〉小引》，《鲁迅全集》第4卷，149页，北京：人民文学出版社，1981。

② 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），297页，北京：北京大学出版社，1998。

③ 孔范今主编：《二十世纪中国文学史》（上册），650页，济南：山东文艺出版社，1997。

爱情、革命放置在壮伟的历史图景之中，有意淡化爱情故事的“浪漫蒂克”色彩，以及对革命风云的正面描绘，表现了更为宏阔的历史画面，在此背景上来展示知识分子的内心世界；通过人物内心曲折，反映知识分子走向革命的心路历程，这表明胡也频对革命文学的新探索，也为后来革命文学的发展做了必要的准备。“革命加恋爱”叙事模式，作为特定时代的一种文学现象，不可简单否定，对其成功和不足，都值得认真总结。

（温奉桥）

256. 如何评说蒋光慈的“普罗小说”？

蒋光慈（1901—1931）是1920年代中国无产阶级文学运动的代表人物之一，中国现代文学史上“革命文学”的最早的探索者和开创者。主要作品有《少年漂泊者》（1926）、《野祭》（1927）、《短裤党》（1927）、《菊芬》（1928），短篇小说集《鸭绿江上》（1927），长篇小说《最后的微笑》（1928）、《冲出云围的月亮》（1930）、《田野的风》（初名《咆哮了的土地》）（1932）等。

首先，蒋光慈的小说具有鲜明的政治革命倾向和独特的艺术个性。“革命文学应当是反个人主义的文学，它的主人翁应当是群众，而不是个人；它的倾向应当是集体主义，而不是个人主义，革命文学的任务，是要在此斗争生活中，表现出旗帜的力量，暗示人们以集体主义的倾向”①。这既是蒋光慈的“文学宣言”，也是他创作的基本风貌。蒋光慈的小说创作多以大革命为背景，描写革命斗争，反映革命进程中的重大事件和历史人物，反映工农群众和青年知识分子的革命斗争生活，表现历史转变关头革命青年的苦闷、悲愤和奋起抗争的精神世界。

其次，蒋光慈的小说充满了反抗姿态与火热的革命激情，具有鲜明的抒情气质和“革命的浪漫蒂克”倾向，因此被称为“普罗小说”。蒋光慈开创了文学上的“革命加恋爱”小说模式，他的小说多反映北伐大革命时期和革命失败后的某些社会现实，表现小资产阶级革命家在革命低潮时期白色恐怖下的心态，具有很强的革命气息。蒋光慈的早期小说创作，都是与其自身的生活同步的，有“强烈的宣传鼓动性，并特具一种历史沸腾时期昂扬的激情与艺术追求力，但由于缺乏对生活从容的观察思索与充分的形象化，而流于浮面”②。他后期的作品，在题材和风格上都有所变化。《田野的风》克服了以往创作中较为浓厚的小资产阶级思想情调和一览无余的直白式的主观宣泄以及艺术描写上的粗率作风，显示了思想上的坚实和艺术上的精细，也在一定程度上纠正了人物脸谱化和情节公式化的倾向，标志着其后期小说的

① 蒋光慈：《关于革命文学》，载《太阳月刊》1928年2月号。

② 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），296页，北京：北京大学出版社，1998。

突破。《田野的风》在思想和艺术上的长足进步显示了无产阶级革命文学的初期成就。

第三，蒋光慈的"普罗小说"也表现出当时普罗文学共有的缺陷，把残酷的现实斗争理想化，浪漫蒂克化；在创作上存在较为明显的模式化、公式化、概念化的倾向；写"群像"人物，缺乏鲜明的人物个性，缺乏应有的深度和力度，带有某种程度的"脸谱主义"倾向；有些作品流于烈风暴雨般的激情宣泄，陷入"粗暴的喊叫"，艺术性不足。蒋光慈的小说在一定意义上带有左派幼稚病的特点，在对文学与革命、政治关系的理解上有时流于简单化。

夏济安称蒋光慈为"革命文学"的"反面教材"，"他的一无是处即是他的价值之所在"①，这是一种偏见。

（温奉桥）

257. 简析《莎菲女士的日记》中的莎菲形象。

《莎菲女士的日记》（1927）是丁玲（1904—1986）的代表作，主人公莎菲是中国现代文学史上的著名的女性形象，具有重要的审美价值和认识价值。

《莎菲女士的日记》是一部日记体小说，在一定意义上带有相当明显的精神自传性。莎菲是中国现代女性知识分子谱系中一个独特的存在，是五四之后觉醒的知识女性追求个性解放的典型。莎菲的性格充满了矛盾，一方面，莎菲"满带着'五四'以来时代的烙印"，具有叛逆精神，具有"惊世骇俗"的一面，她憎恨卑俗和平庸，厌倦灰色的毫无生气的生活，渴望和追求"真的爱情"，寻求自由幸福，蔑视一切习俗，对个性解放充满了向往和憧憬。她的充溢着叛逆的激情，她的赤裸裸的"性"的渴求与苦闷，她的张扬的生命力，都是中国现代女性画廊中独一无二的。她不顾凌吉士一再暗示她的所谓"做女人的本份"，她要"占有"她所渴求的，"我了解我自己，不过是一个女性十足的女人，女人是只把心思放在她要征服的男人身上。我要占有他，我要他无条件地献上他的心，跪着求我赐给他的吻呢"。莎菲喊出了压抑了中国女性几千年的第一声呐喊，莎菲是个精神的强者。

另一方面，莎菲生活在五四退潮之后的中国，相对于她生活的时代和环境，莎菲是个"异质"性存在，她执拗地寻求人生的意义而无所得，因此，陷入精神苦闷和"病态的性格"之中。其实，莎菲的"病态的性格"是五四运动后，追求个性解放的封建礼教叛逆者的心灵写照，因此莎菲又是一个"心灵上负着时代苦闷的创伤的青年女性叛逆的绝叫者"②。在社会与环境的压抑下，莎菲是苦闷的，她醒了又无路可走。莎菲的苦闷，是五四时期获得个性解放的知识青年在革命低潮中陷入彷徨无主的普遍性精神困境，反映了处在社

① 转引自王德威：《现代中国小说十讲》，82页，上海：复旦大学出版社，2003。

② 茅盾：《女作家丁玲》，载《文艺月报》1933年7月15日。

会大变革时期知识分子的骚动不宁的灵魂和精神真相。莎菲鄙视世俗而又不时感到有沉人纵情声色中的危险，重感情更爱幻想、狂想，这构成了莎菲的全部矛盾性①。当莎菲最后"决计搭车南下，在无人认识的地方，浪费我生命的余剩"的时候，她的个人追求已经无法逃脱失败的命运。莎菲的"病态的性格"是个性主义者的悲剧，包含着深刻的历史批判性。莎菲的形象带有强烈的女权主义色彩，在一定意义上开了中国女性主义文学的先河。

（温奉桥）

258. 为什么说丁玲的《水》标志着"新的小说的诞生"？

《水》(1931)是丁玲"左联"时期小说的代表作，也是左翼文学史上一部重要的具有转折意义的小说，它不仅标志着丁玲创作"从个人主义的虚无，朝向工农大众的革命"的重大进展和转变②，是丁玲个人创作的分水岭；而且在整个左翼文学的发展中，《水》也以其新的题材、新的开拓打破了"革命加恋爱"小说较为狭隘的局面，呈现出一种新的文学风貌。

《水》的意义首先在于，小说题材上由通常的"革命加恋爱"转向了具有时代性和现实意义的社会生活题材。这篇小说以 1931 年夏全国十六省特大水灾为背景，以前所未有的粗犷笔触，描绘旧中国农村的悲惨景象，以及农民的觉醒和反抗，显示了作者对阶级斗争的新的理解；其次，小说的主人公由小资产阶级知识分子转向占全国人口绝大多数的农民，从孤立的个人转向反抗的农民群像，不是着眼于几个人的曲折遭遇，而是描写了苦难者被迫而起的活生生的集体行动。在描写上也由静态的心理描写，转向对农民群众的革命行为的描写。第三，《水》流露了新的小说的走向。《水》打破了之前"革命加恋爱"小说的浪漫谛克之风，写出了一幕幕生与死搏斗的惊心动魄的画面，表现了中国劳动人民巨大的意志和顽强的毅力，表现出了一种新的希望和行动的意志。第四，《水》冲破了"左联"早期小说创作题材过于狭窄的格局，克服了早期革命文学过于主观化、抒情化的倾向，显示了一种新的写实主义的小说作风。这都标志或预示着小说创作的转变。因此说《水》是"普罗"文学的重大突破。但是，从丁玲的艺术个性和才华而言，《水》的方向并非真正丁玲的艺术方向，这是一种"革命写作"，是时代精神的反映，在一定意义上也是一种时代的裹挟。

（温奉桥）

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》(修订本)，299 页，北京：北京大学出版社，1998。

② 冯雪峰：《关于新的小说的诞生——评丁玲的〈水〉》，转引自钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》(修订本)，301 页，北京：北京大学出版社，1998。

259. 简析张天翼小说的艺术风格。

张天翼(1906—1985)是20世纪30年代左翼文学杰出的讽刺小说家,其小说主要描写小市民的灰色人生和知识分子的庸俗虚伪,以及他们矛盾可笑的心理。代表作《华威先生》(1938)是中国现代短篇小说史上的经典名篇。

首先,在艺术风格上,张天翼坚持现实主义创作原则,执著于现实,把讽刺的笔触伸向旧社会生活的各个方面,真实反映那个"畸形的社会"的病态人生,特别是小市民以及小知识分子的灰色生活,关注底层劳动人民的疾苦。张天翼小说中的讽刺典型主要有三类:一是庸俗的小知识分子、小公务员、小市民形象,如《华威先生》中的华威;二是充满名利心挣扎着向上爬的愚昧的下层劳动者形象,如《包氏父子》中的老包,《善女人》中的长生奶奶;三是一些虚伪、狡诈的地主、官僚形象,如《脊背与奶子》中的长太爷,《清明时节》中的谢老师等。在张天翼小说中,最能显示其艺术个性的是那些描写小市民阶层灰色人生的作品,如《包氏父子》。老包"省吃省用",给儿子争取到了上学的机会,老包的愿望是让儿子有出息,"争口气,像个人儿"。为此老包不惜一切地付出。但儿子却不争气,两次留级,甚至被开除学籍。在老包身上,我们看到了作者对小市民"望子成龙"思想的讽刺和谴责。

其次,张天翼小说最大的特点就是其独具匠心的讽刺艺术。张天翼塑造讽刺典型形象的艺术表现手法灵活多样,他善于从日常习见的生活现象中提炼出富有典型意义的情节,善于漫画式的、粗笔勾勒的夸张,来刻画、塑造人物形象,展示人物的性格,使人物形象鲜活、生动,从而造成强烈的讽刺效果,其作品内涵深远、笔调冷峭、节奏明快。"张天翼没有鲁迅讽刺那样博大精深,没有老舍那样温婉,但自有其锋利劲捷处,他的泼辣豪放的夸张风格十分鲜明"①。此外,张天翼还善于将人物在不同环境、不同条件下的言行加以尖锐的对比,从而揭示人物性格,增强喜剧效果②。如华威先生在各种会议上高谈抗战,而在自己家中竟对抗日青年破口大骂,这一对比描写就很好地揭示了他虚伪的性格特点。

(温奉桥)

260. 张天翼是如何塑造华威先生这一形象的?

《华威先生》(1938)是张天翼的代表作,也是抗战时期一部影响很大的

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉著:《中国现当代文学三十年》(修订本),303页,北京:北京大学出版社,2003。

② 王希颖:《含泪笑看"人生相"——比较张天翼、蒋牧良讽刺小说的创作风格》,载《广西民族学院学报》(哲学社会科学版),2004年12月号。

讽刺力作。主人公华威先生是现代文学史上一个独特的艺术典型，具有较高的认识价值和审美价值。

华威先生是国民党统治区的一个"消极抗日、积极反共"的国民党政客形象，是抗战时期文化官僚的代表。华威先生是个"领导迷"、"开会迷"，具有强烈的权力欲，他整天匆匆忙忙出席各种各样的会议，赴宴、作报告、发指示、插手各种抗日组织活动，以相同的方式，相同的发言，对各种组织进行所谓"领导"。其实，他对加强和促进抗日的实际工作不感兴趣，只是"包而不办"，他的"忙"没有解决任何实际问题，相反却干着扼杀群众救亡运动的勾当。通过华威先生这一艺术典型，作者有力地抨击了国民党破坏抗日统一战线，限制、防范、敌视人民群众抗日活动的罪行。

首先，小说运用讽刺笔法来塑造华威先生这一形象。作品善于抓住最能揭示人物性格、具有讽刺意味的细节刻画人物的典型性格。如小说集中表现了华威先生的"忙"，写他为了多赶场子，坐的黄包车是城里速度最快的；除了"忙"，作品还突出了华威先生的"假"，小说用夸张的细节淋漓尽致地表现了华威先生的虚伪、庸俗的性格特点。作品还通过人物自相矛盾的言行让人物自我暴露，从而达到讽刺的目的。总之，小说以漫画式的夸张手法和轻快、谐谑的讽刺笔调，揭示了华美外衣下的愚妄和可笑，用笑声戳破了华威的虚伪和丑恶。

其次，小说成功运用对比手法刻画这一人物形象，作者将人物的言语、行动，人物的表情变化，人物前后所参与的事件一一进行了比较，从而使人物性格特点形象鲜明，很好达到了讽刺批判的效果。如华威先生到文化界抗敌总会去，由于它是"一切救亡工作的领导机关"，因此，发言时讲一句"主席！"腰板微微一弯，讲一句"各位先生！"腰板又是微微一弯；而在青年面前，听说他们没请他参加一次会议就暴跳如雷、破口大骂："妈的！"华威先生很忙，到哪儿都是说两句就走，但他却有闲赴宴、醉酒、调情。通过这类对比，把华威先生虚伪狡诈而又装腔作势的面目，暴露无遗。

总之，华威先生是那个时代特有的人物典型，是虚伪做作、自命不凡、夸夸其谈、庸俗卑劣的国民党官僚形象的集中体现。

（温奉桥）

261. 简析沙汀短篇小说的艺术风格。

沙汀（1904—1992），我国现代文学史上杰出的现实主义讽刺小说家，20世纪30年代著名左翼作家，被誉为当时左翼文学的"新人"。他的短篇小说创作取得了重要成就，出版了《法律外的航线》（1932）等9个短篇小说集，计70余篇。《在其香居茶馆里》（1940年）是沙汀的短篇代表作。

与长篇小说创作相比，沙汀更擅长写短篇小说，其乡土风味之浓郁，刻画人物之生动、传神，语言之诙谐、幽默，在文坛独树一帜。

首先，沙汀短篇小说的特色表现为冷峻的现实主义。沙汀擅长以现实主义的方法深刻描绘四川农村和城镇的黑暗生活，表现严谨、简洁、含蓄、深沉，在客观冷静的描写中体现出鲜明倾向。沙汀严格按照现实生活的实际描写人物，极少直接出面议论或抒情，保持着一种冷静客观的态度："作家总是让人物进行自我表演，而他自己却躲得远远的，从不露面，更不在作品中插话议论，甚至连细节的运用也更多地保持生活的本来面目"。①

其次，沙汀短篇小说的另一特色是讽刺性。沙汀是喜剧型讽刺小说家，他的讽刺艺术具有鲜明的民族特色，不露声色而带有农民的幽默和聪慧，有着浓厚的生活趣味，而且多从情节和人物内部展开叙述，属于一种内在的讽刺。正如沙汀自己所言，讽刺暴露是其"主要武器"，他最优秀的作品，往往是最具讽刺暴露性的。

再次，沙汀的短篇小说结构紧凑，独具匠心，故事性强，矛盾冲突尖锐，结局往往出人意料，人物语言高度个性化。这在《在其香居茶馆里》中得到了极好的表现。沙汀善于从矛盾的最尖锐处入手，在激烈的矛盾冲突中，通过人物的言行凸现人物性格。在《在其香居茶馆里》中，作者把冲突巧妙地安排在了茶馆这个典型的环境中，一开始出现了矛盾的激化。邢幺吵吵的粗野强横，方治国的奸猾胆怯，都是在情节起伏中，通过具有个性特点的对话表现出来的。

同时，沙汀的短篇小说具有浓郁的四川地域特色。沙汀的小说很少写巴山蜀水的自然景物，而是在独特世态人情的描摹、人物对话中透出浓郁的川味，表现出了当时社会的世态人情。

（温奉桥）

262. 简析沙汀长篇小说的艺术风格。

沙汀不仅是现代文学史上杰出的短篇小说家，而且是优秀的长篇小说作家。《淘金记》(1941)、《困兽记》(1945)、《还乡记》(1948)，合称为沙汀长篇"三记"。其中，《淘金记》是其代表作。

首先，沙汀长篇小说艺术特色主要表现为严谨的现实主义创作手法，无论是写"大时代冲击圈以外的下层人物"，还是将"新的和旧的痼疾、一切阻碍抗战、阻碍改革的不良现象指明出来，以期唤醒大家的注意"②，沙汀都能严格遵循生活本身的逻辑，按照生活本来的面目，"象 X 光似的照出了我们肉皮底下的牛鬼蛇神，牛鬼蛇神底下的人性"③。如《困兽记》于冷静之中表现出作者追求情感因素和诗意的一面，但这种诗意并不是感情的放纵，而是

① 洪耀辉：《论沙汀短篇小说的审美特征》，载《益阳师专学报》2002年9月号。

② 沙汀：《近三年来我的创作活动》，载《抗战文艺》第7卷第1期。

③ 卞之琳：《沙汀的〈淘金记〉》，载《文哨》第1卷第2期，1945。

将情感和诗意包孕在沉实缓慢的节奏和凝重淡泊的意象中，从而透露出蕴藉、隽永的诗意来。

其次，沙汀的长篇小说善于从日常生活和社会风习中选取富有特征意义的事物，将对平凡事物的描绘与社会问题的揭示结合起来。譬如《还乡记》呈现出与前期现实主义小说不同的特色。来自社会底层的人民成为沙汀这时期的创作的主人公，他们大多是贫苦农民、自由职业者和学生。小说通过描写来自农村、城镇底层人民的生活，揭露统治者对人民的掠夺，欺骗和压榨，既有尖锐的抨击、愤怒的控诉，也有急切的呼号和剧烈的抗争，平凡的日常生活画面中交融着如火如荼的气息和急骤的旋律。

再次，沙汀的长篇小说往往采用白描手法，勾勒人物特征，文字简洁、含蓄，富有乡土气息。这集中体现在他的代表作《淘金记》中："在不动声色的客观叙述中，用人物自身的言行，完成性格塑造，不轻易流露主观感情，把主观的倾向寓藏在情节的背后；沙汀不喜欢冗长的议论和描写，而尤以描写细腻见长，给人精雕细刻之感。"①另外，作品中也极少心理描述、景物描写。作者写的都是四川农村城镇的人和事，小说人物对话充满川音、土语，生活气息和地方色彩浓郁，在美学风格上，沙汀的小说透露出阴郁的苦涩格调，具有质朴、精练之美。

（温奉桥）

263. 简析吴组缃小说的艺术风格。

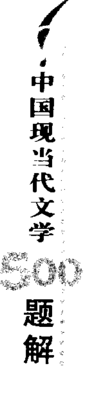
吴组缃（1908—1994），现代著名作家，1930年代左翼文学的代表性作家，主要作品有《一千八百担》（1934）、《樊家铺》（1934）等。吴组缃小说的主要艺术特色表现为：

首先，严肃的现实主义态度。吴组缃的小说以对中国农村社会的深刻剖析见长，他以严肃的创作态度和现实主义创作方法，对20世纪30年代的中国农村作了深刻的剖析，揭露了社会的罪恶与黑暗，具有鲜明的时代色彩和强烈的现实主义特征。吴组缃是"社会剖析派"的代表作家，重视用先进的社会科学理论来认识生活，剖析生活，进行社会分析，擅长从整个社会的政治、经济、伦理等方面，以其冷峻的现实主义笔法，刻画旧社会无可挽回地走向崩溃的历史命运。如《樊家铺》，描述在城乡经济崩溃、社会动荡不安之际一个母女之间结怨仇杀的故事，从母女关系变态的伦理道德方面，反射了中国农村惊人魂魄的经济压迫和封建礼教罪恶。

其次，吴组缃的小说塑造了一批具有独特艺术价值的多姿多彩的人物形象。吴组缃说："写小说的中心就是描写人物。……没有人，就无所谓时

---

① 黄修已主编：《20世纪中国文学史》，178页，广州：中山大学出版社，2004。



代与社会；没有写出人物，严格的说，也就不成其为小说。"①吴组缃以其特有的深刻和犀利，塑造了一批震撼人心的悲剧性人物，特别是农村妇女的形象。他的小说中刻画了一系列遭受封建礼教迫害的"罪人"形象，如《十字金银花》中偷情的少妇、《菉竹山房》里那个年轻时有过一段"风流罪过"的二姑姑等，这是吴组缃的独特贡献。

再次，吴组缃的小说的重视细节描写，重视人物性格的刻画，通过人物的对话来反映人物性格，手法严谨，观察冷静、细腻，不动声色，写平凡的人、事，能高度集中、深入开掘。《一千八百担》从头到尾写十几个人物为争夺宗祠积谷丑态百出的场景，作者通过独具个性的"白描"工笔式对话，栩栩如生地刻画人物的性格，收到了奇特的艺术效果。吴组缃的小说语言并非工农大众语言，而是知识分子语言，但并不带有"知识分子腔"，而是雅俗共赏，平易畅达，字斟句酌，耐人寻味，且又富有浓郁的地域色彩。

（温奉桥）

264. 简析艾芜小说的风格特征。

艾芜（1904—1992），现代文学史上"最优秀的左翼作家"之一，代表作有短篇小说集《南行记》（1935）等，长篇小说有《丰饶的原野》（1946）、《故乡》（1947）、《山野》（1948）等。

艾芜的创作明显分为前后两个时期。他前期的小说如《南行记》等，具有浓郁的浪漫主义风格，写实与抒情相结合，多写边地风情，描绘那些被生活抛出正常轨道的人，传奇的故事、神秘的异域风情以及强烈的主观抒情性，构成了艾芜独特的文学世界，赋予他的小说以浪漫与传奇的特色，使艾芜成为当时文坛上独树一帜的作家，为左翼文坛现实主义文学创作探索出了一条新路。如《南行记》以"我"的流浪经历和亲眼所见叙述了一个特异的故事，既有鲜明地方色彩的边境和异国风情画的描写，也洋溢着浓郁的抒情色彩，而在这种浪漫抒情中，通过对扭曲的人性和畸形性格的表现，表达了作者对底层劳动人民生活的同情，以及对社会现实的不满和批判，寄寓了作者的深沉思考。艾芜的前期小说取材丰富，他笔下的人物多为下层的流民和知识分子，如强盗、滑竿夫、烟贩子、店伙计等，环境大都在西南边陲及缅甸、南洋一带的异域边地。在塑造人物形象时，善于剖析人物的内心世界，揭示人物的性格特征，善于挖掘人物身上的真善美的因素，例如《山峡中》的外号叫"野猫子"的姑娘，特殊的流民生活造就了她性格的正直、机灵，但又强悍不羁，个性极其鲜明，令人难忘。

艾芜的后期作品（抗日战争及20世纪40年代），转向现实主义，"明显地

---

① 吴组缃：《如何创作小说中的人物》，载《抗战文艺》1941年第2期。

转向暴露压迫和苦难”①，笔调严峻，视野开阔，浪漫气息较少，从早期的浪漫故事转向对农民的悲惨生活的描写，充满了对黑暗和苦难的揭示。例如《山野》，通过一个小山村一天的战斗生活，刻画了农村各个阶级、各个阶层不同人物错综复杂的社会关系和思想状态，以冷峻的批判态度解剖人物，把农村的各种关系表现得淋漓尽致。《故乡》是艾芜后期小说的代表作，小说以主人公回乡20天的所见所闻为线索，描绘了湖南一个偏僻小县城诸多方面的生活，刻画了形形色色的人物，描绘了广阔的社会场景，特别是在揭露战乱时期的腐败及病态的心理方面，达到了相当的深度，笔调悲怆。

（温奉桥）

265. 简述萧红《生死场》的文化内涵。

《生死场》(1935)是萧红(1911—1942)的代表作。全书共17节，分为两部分，1～9节是第一部分，描写的是20世纪20年代东北农村闭塞的社会环境中悲苦无告的农民生活；10～17节是第二部分，描写的是20世纪30年代东北沦陷后农民的苦难与斗争。《生死场》这部小说在其表层，刻画了东北农民在沦陷前后的惰性、蒙昧和麻木，以及终于醒悟的心理过程，在死的挣扎和生的顽强中，表现出民族的觉醒；在其深层，则反映了作家萧红对生命存在和生命形态，对生与死、时间与空间等关系的思考，体现了萧红深沉的生命意识，具有深刻的文化内涵。因此，《生死场》并非一般意义上的“抗日小说”。

首先，《生死场》寄寓了作者对于生命的深刻体验和对于生死意义的深沉思索。“生死场”是一种生命隐喻。小说描写了大量的生生死死，在那个闭塞的生存空间中，生与死的界限、人与动物的界限已模糊，生命就是一个可有可无的无奈的过程，生与死是轮回的，“人和动物一起忙着生，忙着死”。在《生死场》中女性的生育被称为“刑罚的日子”，女性的生育与动物的生育并无多大区别，女人生育时，“房后草堆上，狗在那里生产”，“暖和的季节，全村忙着生产”，“等王婆回来时，窗外墙根下，不知谁家的猪也在生小猪”，无论是妇女还是孩子，都是一种毫无价值和尊严的自生自灭的生存状态和生命形式。王婆3岁的女儿小钟，因为没有得到母亲照管而摔死在铁犁上，金枝女儿出生没有满月就被丈夫摔死……在这诸多的千奇百怪的“死相”中，生命的价值和意义荡然无存。祖祖辈辈重复着这种“卑琐平凡的实际生活”。在这种看似平静的描写中，寓含了作者对生命的深刻思考。

其次，《生死场》展现了在永存的空间里时间的永逝。在广袤的东北大地上，洒满人民的鲜血，在时间的流逝中却永远是生死轮回的“生死场”，在

① 钱理群、温儒敏、吴福辉著：《中国现代文学三十年》(修订本)，499页，北京：北京大学出版社，1998。



从历史到现实的空间中，生命在流逝，时间却永不回头，生命在这样的空间中只是匆匆过客，留不下任何痕迹，留下的只是"浸润着血污的黑土"。

再次，《生死场》中关于民俗的描写本身蕴含着深刻的文化内涵。未婚先孕的金枝的悲惨命运，对女人生育时的忌讳，以及葬俗、医俗、节日习俗，无一不反映出旧社会的劳苦大众生活的困境和迷茫。在一定意义上，《生死场》可以看做是萧红的"生命哲学"的形象化阐释。

（温奉桥）

266. 萧军《八月的乡村》有何思想意义？

《八月的乡村》(1935)是萧军(1907—1988)的代表作，也是"抗日小说"代表作。

《八月的乡村》与萧红的《生死场》，被鲁迅先生编入了"奴隶丛书"。小说叙述了一支共产党领导下的抗日游击队在极其艰苦的条件下同日寇伪满军进行血与火的斗争，以及在抗战的血腥中艰难成长的历程。小说生动地描写了"作者的心血和失去的天空、土地、受难的人民，以致失去的茂草、高粱、蝈蝈、蚊子，搅成一团，鲜红的在读者眼前展开，显示着中国的一份和全部，现在和未来，死路和活路"①，表现了东北人民誓死保卫家园的坚定决心，具有重要的认识价值和思想意义。

首先，这部小说真实地表现了东北沦陷后，共产党领导东北抗日游击战争的真实图景，表现了保家卫国的抗战主题，是一部波澜壮阔的抗战史诗。当时东北已经沦陷，华北也面临危机，需要全民族团结起来一起抗战，这部作品中的人物形象代表着不同的阶层，但是在民族危机前，每个人都自觉起来抗战，像知识分子出身的萧明和安娜，农民出身的李七嫂和老疙瘩等。整部小说雄浑壮美，质朴刚健，充满了英雄主义色彩。小说正面刻画了一批抗日民族英雄的形象，如陈柱司令、铁鹰队长以及游击队员李三弟、崔长胜等新的农民形象，这些人物通过不同的道路走到抗日的队伍中，他们都在抗日的艰苦战斗中经历了生与死的考验，他们的命运，紧紧地同这场斗争联结在一起。他们身上体现了东北人民保家卫国的决心，显示了中华民族面对侵略者的民族气节和爱国主义精神。

其次，作品揭示了抗战则生、不抗战就要毁灭的主题。小说着重表现了这支抗日队伍在血泊中成长的历程，把矛头指向一味退缩的蒋介石政府，中华民族如果再不进行斗争就会毁灭，全民族就要变成亡国奴，这在当时起到了很好的号召作用。李七嫂和老疙瘩被迫从世代在土地上忙碌而拿起武器，那是因为如果再不抗争就只有死亡，只有抗敌才可能获得自由，具有鲜明的思想倾向。

---

① 鲁迅：《田军作〈八月的乡村〉序》，见《鲁迅全集》第6卷，287页，北京：人民文学出版社，1981。

再次，作品表现了中华民族的阳刚之气和雄浑的英雄主义精神，这在当时面对外敌的入侵节节退缩、失败的情况下，起到很好的鼓舞作用。全文饱含着对英雄的敬畏、推崇，很好地激发了民众的思想，成为黑土地上最早吹响的抗日号角。

（温奉桥）

267. 如何理解废名小说的散文化现象？

废名（1901—1967）是20世纪20年代“乡土文学”的代表作家，代表作有短篇小说集《竹林的故事》（1925），长篇小说《桥》（1932）、《莫须有先生传》（1932）等。废名为中国现代小说的文体新形式的探索和发展作出了重要贡献。

首先，废名为中国现代小说创建了一种新的文体范式——散文化小说。散文化是废名小说最突出的特征，他用抒情的笔致来写小说的，不满足于讲故事，而是追求一种意境，追求一种“美”，这是废名对中国古典美学的一种认同与回归。周作人曾说废名小说的独特价值在于“文章之美”。废名小说的“美”，在其田园牧歌的情调，山水诗的味道和意境，这都得益于中国传统文学特别是传统诗词的影响和启发。废名的小说，建构了一个个充满想象的梦幻的世界，交织着古典与现代、理想与现实、梦幻与诗性。从小说的文体形态而言，废名追求一种轻松恬静、幽雅古朴、淡泊悠远的田园风格，追求诗意化、朦胧美和田园牧歌情调。如《竹林的故事》中田园牧歌般的潺潺的流水，翠绿的菜园，青翠欲滴的竹林，茅屋，农夫，少女等，如诗如画，恬淡宁静，显示出明显的理想主义色彩。

其次，废名的散文化小说融入了一种诗性的思考，有禅趣，有意境，在对乡村风景、风俗之美、人情之美的描写中，表现了作者的一种独有的人生态度和生命方式。

再次，废名小说的结构打破了传统小说的线性叙事模式，建立了一种全新的叙事时空观。淡化故事，淡化因果关系和矛盾冲突，淡化情节，改变了现代小说的宏大叙事格局，丢弃了一切浮面的事态与粗浅的逻辑，着力于意境营造，追求散淡之美，追求心灵化。废名小说的语言，简练含蓄，优美蕴藉，富有表现力，深受中国古典诗文的影响，把汉语言的精致优美的一面，发挥到了极致。

从创作渊源而言，废名与沈从文以及当代的汪曾祺是一脉的，他们的小说对五四以来的小说传统，既是一种反思，也是一种丰富和发展，在中国小说发展史上具有独特的意义。

（温奉桥）

268. 穆时英为何被称为“新感觉派的圣手”?

穆时英(1912—1940)是20世纪30年代上海“新感觉派”代表作家,被称为“新感觉派的圣手”,其代表作有早期的《南北极》(1931)和后来的《上海的狐步舞》、《白金的女体塑像》、《夜总会里的五个人》、《圣处女的感情》等。穆时英真正代表了“新感觉派”小说的成就,也标志着中国现代“都市文学”的真正出现。

新感觉派是20世纪20年代发源于日本的一个文学流派,以西方表现主义和象征主义理论为基础,借重西方现代派的表现技巧,强调主观感觉和直觉描写。穆时英的早期作品,反映都市底层民众的苦难和流浪汉的生活,运用大众口语,具有写实风格。《公墓》、《白金的女体塑像》、《圣处女的感情》等小说,以有色彩的象征,动态的结构,时空的交错以及充满速率和曲折度的表达方式,来表现上海的繁华,表现上海由金钱与性所构成的“众声喧哗”。穆时英以蒙太奇、意识流、象征主义、印象主义等手法,聚焦上海的夜总会、咖啡馆、酒吧、电影院、跑马厅等娱乐场所以及狐步舞、爵士乐、模特儿、霓虹灯的节奏和色彩,捕捉都市人敏感、纤细、复杂的心理感觉,反映出20世纪30年代上海——这幅“朦胧的粉画”——广阔的社会生活场景,开掘都市生活的现代性和都市人灵魂的喧哗和骚动;特别是把沉溺于都市享乐的摩登男女的情欲世界描绘得有声有色,栩栩如生。穆时英是真正意义上的“新式洋场小说家”①,穆时英等新感觉派作家第一次使现代都市成为了独立的审美对象,他的小说较充分地展现了上海这个东方大都会的浮嚣、繁华及这些表象之下人性的抑郁、烦闷、落寞与疯狂,一时竟造成“穆时英笔调”、“穆时英作风”。

穆时英的小说,充满了感官性,充满了强烈的视觉刺激,《PIERROT》熟练运用意象叠加和情景对应的手法,恰切地表现了人物的心理变动,表现人与人之间的不信任和近于绝望的失意情绪。《白金的女体塑像》写中年独身的谢医生在对一位少妇患者作身体检查时,潜意识中性欲心理的压抑与发动,笔触细腻。《上海的狐步舞》以电影分镜头组合的方式,描绘出都市的五光十色和病象丛生,作品将上流社会与下层民众的生活相交错,揭示“上海,造在地狱上的天堂”的主题。《夜总会里的五个人》更是写尽了从破产资本家、过时舞女到失恋大学生、失业职员和迷糊的学者等这样一些被生活“压扁了”、“挤出来”的人物,他们经历过周末的狂欢刺激后,第二天黎明的节目便是死亡与出丧。② 穆时英的小说既有对感官刺激的大肆渲染,也有对都市

---

① 孔范今主编:《二十世纪中国文学史》(上册),751页,济南:山东文艺出版社,1997。

② 张岩泉:《试论新感觉派小说的流派特征和个人风格》,载《高等函授学报》(哲学社会科学版),2006年第2期。

靡烂的朦胧批判，他还能将中国古典诗词的纯净意象与哀婉的抒情气息注入小说，如《公墓》、《莲花落》等，弥漫着一层哀怨抒情气息；同时，在这些小说中，也流露出明显的颓废感伤情绪，这是他的独特之处。

（温奉桥）

269. 施蛰存心理分析小说的特点是什么？

施蛰存（1905—2003）是20世纪30年代著名的"新感觉派"小说家，主要作品有《鸠摩罗什》、《将军底头》、《梅雨之夕》等。施蛰存小说的最大特点是运用心理分析的方法来创作，创造了"心理分析小说"类型。

施蛰存的心理分析小说的创作特点，首先表现为注重人物潜意识性心理的分析，揭示二重乃至多重人格。施蛰存深受弗洛伊德、蔼理斯等精神分析学说的影响，借用西方意识流小说的手法，将内心独白、自由联想与心理分析结合起来，逼真地展现了人的意识与潜意识的各个层面，把人深藏在内心深处的潜在心理和不可名状的感觉挖掘出来，"把心理分析、意识流、蒙太奇等各种新兴的创作方法，纳入了现实主义的轨道"①。《将军底头》将笔触深入到了古代高僧的思想、精神、意识以及潜意识中，专心致力于心理分析，向人们展现他的隐秘世界。《鸠摩罗什》中的主人公鸠摩罗什陷入了二重人格的冲突与苦楚之中。妻子病亡后，无法抑制潜意识中的本能欲望，最终沉溺于肉欲之中不能自拔。同时，施蛰存还大量借鉴了西方意识流小说的表现手法，表现人的意识流动，尤其是表现潜意识的活动。《梅雨之夕》描写了男主人公"我"，在一个大雨滂沱的傍晚邂逅了一位年轻美丽而没带雨具的女子，"我"主动送其回家时的潜意识心理。施蛰存小说在对都市人隐秘心理的探究方面取得了很高的成就，在中国现代文学史上是可以称道的圣手。

其次，施蛰存对意识流创作手法的借鉴，为当时的现实主义文学创作注入了新鲜的血液。其心理分析小说很大程度上坚持了心理现实主义，从剖析人性的角度提炼生活场景，在社会的变迁中体现心境的变化，呈示出现代主义与现实主义相融合的艺术趋向，摸索出与中国本土特色相结合的新感觉小说。这是施蛰存对中国现代小说的重要贡献。

另外，施蛰存的小说对特有的地域文化、风土人情的描写，丰富了作品的精神内涵。施蛰存的心理小说探索，丰富了中国现代小说的样态，拓展了现代小说的表现疆域和表现手法，成为中国现代小说园地中的一株"奇花异葩"，也为新时期"意识流"小说提供了某种借鉴。

（温奉桥）

---

① 施蛰存：《关于"现代派"一席谈》，载《文艺报》1983年10月18日。

270. 刘呐鸥小说有什么艺术特点?

刘呐鸥(1905—1940)是1930年代上海"新感觉派"小说的开创者和代表作家之一,也是中国现代都市文学的先行者,主要作品有短篇小说集《都市风景线》(1930)。刘呐鸥小说的艺术特点主要表现为:

首先,刘呐鸥深受日本新感觉派文学的影响,他借鉴了日本作家横光利一、片冈铁兵的创作经验和艺术手法,将"感受"上升到小说表现的最显著的层面。刘呐鸥的小说既不追求外在故事,也不注重所谓内心世界的细腻刻画,而是在意识中构建了他小说的"感觉"世界,通过"感觉"来描写外部世界,带有明显的印象主义的特点。因而,他的小说充满了主观色彩,充溢着大量主人公的内心独白、感官刺激和心理描写,不是通常意义上的现实主义小说。

其次,刘呐鸥的小说体现了真正的都市特色。刘呐鸥"是一位敏感的都市人,操着他的特殊的手腕,他把这飞机、电影、JAZZ、摩天楼、色情(狂)、长型汽车的高速度大量生产的现代生活,下着锐利的解剖刀"①。刘呐鸥的小说,生动地描绘上海都市生活的典型场景如舞厅、电影院、跑马场、百货公司等,都市成为他的小说真正的"主角"。他善于通过表现现代都市的力量、速度、色彩和声响,以及那些具有异域风情的浑身充满诱惑气息的女性,来传达面对都市的某种惊异、新奇、神秘莫测的心理。刘呐鸥吸收西方现代派表现城市的艺术经验,采用与现代都市生活快速节奏相适应的蒙太奇和意识流手法,用一个现代人的眼光打量上海这座城市,用一种新异的现代形式表达东方大都市的城与人的神韵②,写出了都市的感觉、特征以及都市人的生存心理体验。刘呐鸥以他敏锐的笔触给读者描画了上海独特的都市文化性格,赋予现代小说以新的都市体验。

第三,刘呐鸥的小说体现了市民文学的新特征。刘呐鸥通过借鉴西方艺术手法,将艺术创新的先锋意识融入市民文学之中,改变了市民文学过于通俗性的弊病,适应了当时中国小说对于现代性的要求,也为中国现代新市民小说的产生和发展作了最初的探索。

(温奉桥)

271. 赖和为什么被称为"台湾的鲁迅"?

赖和(1894—1943)是台湾新文学的奠基人,被称为"台湾文学之父"。

---

①《新文艺》,1930年2卷1号,转引自严家炎:《中国现代小说流派史》,142~143页,北京:人民文学出版社,1989。

② 钱理群、温儒敏、吴福辉:《中国现代文学三十年》(修订本),326页,北京:北京大学出版社,1998。

赖和积极提倡白话文写作，他的《斗闹热》、《一杆"秤仔"》实践了文体革新的理论，为台湾现代小说的确立作出了贡献。他是台湾新文学的奠基人，也是台湾沦为殖民地时期的抗日志士，在台湾文坛和民众中享有崇高的威望，被誉为台湾的"鲁迅"。

赖和和鲁迅一样有着弃医从文的相似经历：赖和原本是彰化最孚众望的医生，但接触了五四新文化思潮，"尤其对启迪民智认为是最重要的"①。1906年，鲁迅在事实面前，有感于国内同胞的愚弱，认识到改变国民性的重要，便毅然弃医从文，迈出了人生道路上具有决定意义的一步，选择了文学，以笔作为自己救国救民的战斗武器。他们在救国的道路上做出了相同的选择。赖和被称为"台湾的鲁迅"不单单是由于二人相同的身世经历，更是由于他们在推动新文学革命、揭露帝国主义统治暴行、启迪民众觉醒方面所做出的努力。赖和敢于在日寇的高压统治下、跟中国大陆隔绝的条件下，用文学之笔表达愤慨与不屈，坚持使用汉语白话创作，作诗曰"勇士当为义斗争"，其铮铮铁骨亦有鲁迅风采。赖和在思想上"替台湾的新文学竖起了第一面反帝反封建的旗帜"②。批判封建礼教和封建宗法制度的罪恶，鞭笞社会上存在的各种压迫和不平是赖和和鲁迅作品中相同的主题，这与两人所处的相同的时代环境有关，更源于他们广阔的民族胸襟和深厚的爱国情怀。

在对传统文化和民族性的反思方面，赖和和鲁迅更有相通之处，两人都充满了理性精神和批判品格。鲁迅一直主张改造中国人的国民性，对国民劣根性、奴性进行了深刻而有力的批判，其作品中多隐含着哀其不幸、怒其不争的思想感情。赖和处在日本殖民者统治的台湾，眼见"皇民化"政策对于人民思想的毒害，对民族性格有自己的思考和反省。他的作品《可怜她死了》里的阿金作为身受帝国主义、封建主义双重压迫的艺术形象被写得较有血肉感，她的贤惠孝顺、忍辱负重也包含着作者对民族文化、传统意识的反省，这对于由于民族矛盾占主导地位而形成的台湾作家的思维定势是一种突破。鲁迅是敢于斗争、善于斗争的楷模。而在讲究斗争艺术、躲避法西斯文网方面，赖和的创作也提供了成功的经验。赖和曾言：要运用"妙笔"，使发表的作品能够通过检查，而不至于全部抹杀作家的意志。他的作品也时而在隐忍中潜伏着更犀利的抗争锋芒。在启迪后进、扶持后辈方面，赖和在台湾也和鲁迅先生一样作出了自己的贡献，不仅用自己的实际创作为后人楷模，还关心青年，培养青年，为青年作家的成长付出了大量的心血。后来在文坛活跃的杨逵、王诗琅、吕赫若、吴浊流、叶石涛等都受到过他的鼓励和提携。

（温奉桥）

① 孔范今主编：《二十世纪中国文学史》（上册），618页，济南：山东文艺出版社，1997。

② 钟肇政、叶石涛主编：《光复前台湾文学全集1》，46页，台北：远景出版社，1979。

272. 杨逵的小说是如何表现无产者的命运和社会的变迁的?

杨逵(1905—1985)是台湾“普罗文学”的代表性作家,主要作品有《送报夫》、《水牛》、《模范村》、《鹅妈妈出嫁》、《关不住的春光》等。

杨逵的作品,因写出了日据台湾社会的真相,特别是表现了无产者的命运和社会的变迁,对台湾新文学运动产生了重要影响。杨逵坚持创作新文学,在殖民者的高压统治下,坚持用自己的笔反映台湾民众的苦难生活,虽曾多次被捕入狱,但不向日本人的蛮横低头,仍在“野菜煮粥、瓦盆当碗的艰难生活中坚持进步的文化运动和文学创作”①。

杨逵的小说以丰富的生活画卷,描绘了台湾人民对日本殖民统治的反抗与斗争,以大众的语言和形式,表现了台湾的历史与现实生活,以大胆犀利的笔触,直击法西斯统治者的恶行,写出了殖民地人民的悲哀和抗争,具有鲜明的民族精神和强烈的阶级意识,具有重要的思想价值与审美价值。杨逵的作品根据台湾社会现实对于文学的要求,题材不仅限于正面的英雄和战斗,更有深入地反映时代和社会变动中较有代表性的一面。他的《送报夫》、《泥娃娃》等小说,表达了日本统治下的台湾 1930 年代日益恶化的现实以及对孩子的心灵毒害。其处女作也是代表作《送报夫》是由日文翻译而来的,里面的农村知识青年杨某,父亲因拒绝向日本公司出买耕地而被人毒打致死,他背井离乡去东京打工却被老板残酷盘剥,远在台湾的家人终因贫困而丧生。作者通过小说主人公家破人亡的悲惨遭遇,揭露了日本殖民者对台湾人民的残暴统治,并提出世界所有被压迫的人应该联合起来共同奋斗的主张。小说在对于反抗社会不公的问题上,超越了民族狭隘主义,认为那些甘为殖民者走狗的人无论是家人还是长辈都应该受到唾弃和抵制,号召殖民地和被殖民地的无产者联合起来,大家不能甘心做日寇的顺民,奋起抗争才能打赢翻身仗。《模范村》塑造了毅然与家庭决裂、投身民族解放运动的革命青年形象。这些小说包含着作者进步的历史观和革命观,富有浓郁的现实主义特色,深刻地批判了殖民者的罪恶,也为无产阶级奋斗指出了正确的革命道路。

除了直接批判,作家还借艺术象征表达愤慨,寓忧愤之情于讽刺中。《春光关不住》中的玫瑰花代表着民族气节,虽被“压得扁扁的”却以顽强的生命力开出了花朵,在“黄花缸”(喻“黄花岗之役”)的暗示中号召人们应向玫瑰花一样虽在暗夜却枝头正红,不要惧怕压迫和一时的牺牲,赞颂了不屈不挠的民族魂。正如《送报夫》里写道:“凝视日本帝国主义占据下的台湾的春日,那儿表面上虽然美丽肥沃,但只要插进一针,就会看见恶臭逼人的血

① 孔范今:《二十世纪中国文学史》(下册),984 页,济南:山东文艺出版社,1997。

脓的进出。"①作者用辛辣的手中笔讽刺了了日据台湾的"共荣"假象，曲折而真实地反映了殖民统治下的民生百态和社会变迁。

（温奉桥）

273. 吴浊流小说的艺术风格是什么？

吴浊流（1900—1976），是台湾日据时期的重要作家，被誉为"铁血诗人"，主要作品有长篇小说《亚细亚的孤儿》等。

吴浊流是一个具有强烈使命感的现实主义作家，对日本侵略者具有强烈的憎恨，体现了强烈的民族意识，他以文字为工具，出色地记录了日据时期台湾人民的悲愤以及可悲的遭遇和命运，生和死，抵抗和屈服，他的作品具有强烈的社会性。

第一，接受传统文学的影响。吴浊流认为《亚细亚的孤儿》应用了唐诗的印象描写和抽象描写这两种"我们祖先的遗产"。《亚细亚的孤儿》具有完整的结构，生动的故事，在形式上类似章回体小说，尤其是它将对联、汉诗、民俗等中国传统文化融入小说之中，体现了对传统文化的认同。

第二，弃儿情结。台湾与祖国大陆几度分离的历史和现实遭遇，培养了台湾文化和文学的独特性格，"孤儿"与"弃儿"的处境引发的漂泊心态，成为台湾文学的精神徽记。吴浊流小说中的孤儿形象不仅富有历史概括力地反映了台湾知识分子由妥协到彷徨到觉醒反抗的心路历程，而且多方位地揭示了台湾这个一度被分离于民族母体的"亚细亚孤儿"被异族铁蹄痛苦蹂躏，终又重回民族母体怀抱的历史进程。②

第三，现实主义基调和深厚的历史感。现实主义风格是吴浊流作品的最大特色，他自觉地描绘台湾社会的现实境况，对殖民时期的民众生态作出宏观的历史把握。以《亚细亚的孤儿》为例，它以写实的笔法，忠实地描绘了台湾长达半个世纪的殖民地历史的社会面相，勾勒了殖民地台湾形形色色的众生相，成为日本殖民统治社会的反面教材。

第四，富于讽刺艺术的批判。吴浊流的小说被人称为"《儒林外史》的台湾篇"。在《功狗》、《幕后的支配者》中，作者老辣尖刻的笔锋和对戏剧性细节的巧妙处理展现了他娴熟的反讽技艺，在对人物遭遇的叙述中也透露出作者的悲悯情怀。

第五，注重细节描写。吴浊流的处女作《水月》中对仁吉心理时间的把握细致到位，超越了现实的物理时间又不使读者感到突兀。在《波茨坦科长》写玉兰眼里的范汉智在卧室里的举止时，一句"把皮鞋都拿上'床间'放"的细节便暴露了范汉智的粗鄙本色。

（温奉桥）

---

① 杨逵：《送报夫》，载东京《文学评论》1934 年 10 月号。

② 孔范今主编：《二十世纪中国文学史》（下册），989 页，济南：山东文艺出版社，1997。

274. 赵树理出现在文学史上的意义是什么?

赵树理(1906—1970)是20世纪中国文学史上的著名作家,也是一个具有重要转折意义的标志性作家。他因成功开创了文学大众化的风格,成为1940年代解放区文学创作的"方向"。从现代文学发生发展的历程来看,赵树理的出现是一个重要的文学现象,赵树理是中国新文学现代性不断自我质疑、自我调整的结果,是20世纪中国文学现代性完整"链条"上的一个关键点。赵树理的创作代表着中国现代文学新的发展思路和价值走向,体现了中国新文学现代性流变的深层动因和必然选择。具有独特的文学史价值和意义。

首先,赵树理继承和体现了五四以来的新文学传统,他的小说体现了五四文学的启蒙和现实主义传统,具有强烈的现实感和时代性。赵树理是一个典型的土生土长的农民作家,是一个为普通的农民大众创作的作家。他的《小二黑结婚》、《李有才板话》等小说,生动地描绘了1940年代解放区农村的真实图景,特别是精神真相,成为"启蒙"文学在1940年代解放区的新收获。在其精神本质上,赵树理与鲁迅是一脉相承的,他们成为"启蒙"文学不同历史阶段和不同文学形态的代表作家。

其次,赵树理创造了一种新的文学风格与文学秩序,代表了中国现代文学新的发展阶段,开创了中国现代文学的新面貌。赵树理小说体现了真正的"人民大众的艺术",体现了真正的"为中国老百姓所喜闻乐见的中国作风和中国气派"。赵树理的文学思想和文学实践,寓含了强烈的反思性和质疑性。"赵树理是在对'五四'以来新文学'欧化'倾向进行反省的基础上,建立他那格外偏重大众化、通俗化的文学主张的。"①赵树理的质朴、单纯、健康、清新的风格,洗净了欧化和"新文艺腔"的积弊,其小说体现出来的艺术形态上的民族化、本土化,以及从小说的故事结构到语言形态,都力求回到故事,回到民间,回到传统的努力,赋予中国现代小说真正的"中国性"。

第三,赵树理代表了中国现代文学的"重建"与努力。赵树理立足于中国现代文学的历史和现实,积极借鉴和吸纳民间文学传统,完成了中国现代文学现代化与通俗化的结合,真正实现了文学的大众化与民族化,为中国现代文学的发展提供了重要的启发。赵树理在中国现代文学史上的意义会越来越被认识和承认。

(温奉桥)

275. 赵树理小说中的形象类型及其意义。

赵树理被誉为描写中国农村的"铁笔"、"圣手",其对中国现代小说的杰

---

① 宋剑华:《论"赵树理现象"的现代文学史意义》,载《文学评论》2005年第3期。

出贡献之一，就是描写了新的历史时期中国农民在逐步打破枷锁的过程中所焕发的历史主动精神和新的道德风貌。在现代文学史上，赵树理是继鲁迅之后深刻了解农民的作家，他深切地懂得旧中国农民的痛苦不仅仅在政治上受压迫、经济上受剥削，而且在于精神上的被奴役，他最懂得农民摆脱旧的文化制度、风俗、习惯束缚的极端艰巨性。赵树理从农民的精神、心理状态以及人与人的关系的角度去进行历史的考察，塑造了独具特色的农民形象类型，丰富了现代小说的人物画廊。赵树理的小说主要塑造了以下几类农民形象：

首先，赵树理塑造得最生动的是背负着沉重的历史传统的老一代农民形象。如《小二黑结婚》中的二诸葛、三仙姑，《李有才板话》中的老秦，《传家宝》中的金桂婆婆等。赵树理在这类人物形象身上寄寓了对解放了的中国农民的独特认识与发现：尽管在新社会，没落的封建经济制度已经消灭，但封建传统思想、小生产意识的影响仍然长期存在，要使农民获得精神和心灵上的解放，还需要一个漫长的历史过程。这反映了赵树理的清醒的现实主义精神，使其作品具有了同类农村题材小说所难达到的思想高度与深度。

其次，受封建思想毒害，还没有完全醒悟而可能发生蜕变的年轻一代农民，这体现了赵树理的敏锐性和深刻性。赵树理深入地观察生活，敏锐地发现了年轻一代农民、甚至知识分子和干部由于封建思想的毒害而可能发生蜕变。《李有才板话》中的小元和《邪不压正》中的小昌就是典型。小元是“小字辈”推选到村公所的代表，当上干部不久就“架起胳膊当主任”，“逼着邻居当奴才”；小昌是积极分子，刚当上农会主任就分了地主刘锡元的房子、土地，趾高气扬，以至和原来地主的狗腿子小旦混在一起，强迫刚从地主婚姻下挣脱出来的软英嫁给他儿子。在这类人物身上，赵树理看到了农民必须不断与自己本身的弱点作斗争，勇于洗涤自己的灵魂，才能创造新的生活。

第三，赵树理塑造了中国农民的新人形象，如《小二黑结婚》中的小二黑与小芹，《李有才板话》中的李有才等。这些“小字辈”是在历史性的变革中成长起来的“新”人物，他们开始掌握自己的命运，成为新型农民的代表，赵树理成功描写了新农民在新时代的召唤下觉醒和成长的精神过程，展示了他们崭新的精神面貌。这是赵树理小说中具有理想性和“亮色”的人物形象。

（温奉桥）

276. 赵树理对现代小说艺术形式的创造有哪些？

赵树理对中国现代小说的贡献是多方面的，在现代小说艺术形式“中国化”方面，更是做出了积极的探索，开创了中国现代小说的“赵树理方向”。“赵树理方向”的一个基本内涵就是坚持文艺是“人民大众的艺术”和艺术形

态上的民族化、大众化。对中国现代小说艺术形式的不断探索，成为赵树理对现代文学的重要贡献。赵树理说："我自己是有心学民族的东西"①，"学民族的东西"是他在现代小说艺术形式上的最高体现。

首先，赵树理借鉴和吸纳了民间说唱文学的结构方式、叙述方式、表现手段，汲取了中国传统小说讲究情节连贯性与完整性的结构特点，创造了一种适应中国农民阅读习惯和审美心理的新的现代小说形式——评书体的现代小说：小说的开头介绍清楚人物，故事连贯到底，有头有尾。在故事叙述中，借鉴传统说书艺术中的扣子手法，大故事里套小故事，来吸引读者，既能够使农民为主体的广大读者乐于接受，又能够反映现代生活。

其次，在叙事模式上，赵树理借鉴、吸收了中国传统小说的叙事智慧，多采用全知视角，重视小说的故事性和情节的完整性，基本不再沿用五四以来的"横断面"的写法；在人物表现方面，把人物放在情节发展矛盾冲突中，在故事情节的进展中刻画人物，通过自身的行动和言语来展现各自的性格，少有静止的景物与心理描写，多用白描手法。所有这些，都体现了赵树理对"五四"以来现代文学艺术形式发展的一种新的思考和探索。

第三，赵树理的语言取得了极高的艺术成就。赵树理认为"群众的语言最丰富"，在人物对话和一般叙述性的描写上，他都极为重视大众化和口语化，其语言具有明白如话的特色，琅琅上口，具有很强的可读性。但同时他又力图用最普通的语言来准确又传神地表现最丰富、复杂的内容。在语言的艺术性和通俗性的结合上，赵树理的语言达到了很高的境界，既适应农民大众，又具有鲜明的个人风格。

赵树理对小说艺术的独特追求，是中国现代文学自身发展的必然选择，体现了特定历史时期一种文学发展的趋势和价值走向，在这种民族化和大众化后面，隐含着不同于五四文学的另一种现代性理路和诉求。

（温奉桥）

277. 简述路翎小说的主要成就。

路翎（1913—1994）是现代文学史上具有独特风格的著名小说家，"七月派"小说的代表作家，主要作品有长篇小说《财主底儿女们》（1948）等。路翎的小说继承和发扬了五四文学的现实主义传统，体现了以"主观战斗精神"为内核的现实主义精神，对人性等问题作了严肃深刻的思考和表现。路翎的小说是现实主义文学在 1940 年代的新收获，其创作成就主要表现在以下几个方面：

首先，路翎的小说显示了独特的现实主义内涵和特色。路翎的小说如

① 复旦大学中文系编：《中国当代文学研究资料——赵树理专集》，151 页，福州：福建人民出版社，1981。

《财主底儿女们》、《饥饿的郭素娥》等，在揭示人的灵魂的复杂性、丰富性，表现人物心理深度和广度方面，独具特色，取得了极高的成就。路翎塑造出了一批独特复杂的人物形象。路翎小说中的人物性格，从来不是单向度的，他竭力"要将人物突破一般性的模糊和社会各种碰触形成的假象写出来"①。路翎努力挖掘人民灵魂中潜在的原始强力与"精神奴役创伤"，他笔下的人物形象都具有独特的性格特征和丰富的内心世界；路翎的小说由表现外在真实转向表现人物内心的真实，完成了现实主义艺术由外部反映向内心表现的历史性转移。路翎以主观战斗精神努力描写那个时代的心理风貌，认为人的本性往往是被社会的表象所掩盖的，人的生命是一个搏战的过程，小说应该挖掘人性的深层秘密，因此，路翎小说的心理刻画在揭示人的灵魂的复杂丰富性方面别具特殊的价值，使他的现实主义小说表现出内倾化、主观化和心理化的特点，呈现出独特的风貌。

其次，在小说结构上，由于路翎的小说所着力表现的是人的灵魂世界和深层心理，是理智与情感的矛盾，因此，心理描写成为路翎小说最重要的表现手段。路翎小说的心理描写往往不是停留在表面，而是向人物内心深层掘进，在渗透着主观情绪中深入到人物的潜意识，这表现在小说的结构上，打破了以往所谓现实主义小说的情节结构模式，代之以心理结构。另外，情感体验式的认知方式，使得作家在小说中不时插入议论、抒情等非情节因素，造成小说情节线索的断裂，大起大落，大开大阖，粗犷豪放，具有开放性。

第三，路翎小说的语言充满了表现力和情感色彩。路翎小说的语言是欧化的，带有明显的作家主观体验色彩，富有狂热性、浪漫性和激情性，这是与其狂放的文体相适应的。

（温奉桥）

278. 如何理解《围城》的多重意蕴？

《围城》（1946）是钱钟书（1910—1998）的代表作，也是中国现代文学1940年代的最重要收获之一。《围城》是一部具有多重意蕴的思想型小说，特别是对人生的思考，成为这部小说最持久的艺术魅力。具体而言，这部小说的主题意蕴主要表现在以下几个方面：

首先，现实层面。在意义表层，《围城》是一部现代《儒林外史》，小说是"写现代中国某一部分社会，某一类人物"，即对乱世中一部分知识分子生活和精神状态的描写，对抗战时期古老中国城乡世态的描写，包括对内地农村原始、落后、闭塞状况的揭示，对教育界、知识界腐败现象的讽刺。如方鸿渐、孙柔嘉赴内地求职时长途旅行所见，还有三间大学的乌烟瘴气，客观而尖刻地揭示了丑陋的世相。但这并非作者的命意所在。

---

① 路翎：《我与外国文学》，载《外国文学研究》1985年第2期。

其次，文化层面。《围城》在一定意义上是一个“文化文本”，是对中国传统文化的一种反思和批判。在这个知识分子所组成的“新儒林”世界里，多的是半殖民地文化产生的畸形人群：方鸿渐的精神弱质，孙柔嘉的深藏机心，苏文纨的矫情，李梅亭的庸俗……只有卑琐、庸俗、虚伪，是传统文化的劣根在半殖民地土壤上新结的恶果。他们都是古老文化受外来文明冲击行将崩溃的畸形产物。钱钟书通过知识者这一特殊角度，从文化层次去把握民族的精神危机，是对传统文化的反省。同时，作者通过对“落伍的时髦，乡气的都市化，活像那第一套中国裁缝仿制的西装，把做样子的外国人旧衣服上的两个方补丁，也照式在衣袖和裤子上做了”之类深含意味的讽刺，体现了西方文明与中国传统文化交互碰撞的尴尬和困境，反映了作者对整个现代文明危机的思索和忧虑。

第三，哲理层面。《围城》具有浓郁的存在主义意味，它最深沉的主题和持久的艺术魅力，源于它的哲理意蕴——对人生、对现代人命运的思考。被围困的“城堡”——城外的人想冲进去，城里的人想逃出来，其实是一种人生的隐喻。这个笼罩全书的象征和隐喻，正是现代人对生命处境的哲理思考。主人公方鸿渐的恋爱婚姻经历，不断渴求冲出“围城”而每一次的走出围城又等于是落入了另一座人生的围城，“结婚仿佛金漆的鸟笼，笼子外面的鸟想住进去，笼内的鸟想飞出来；所以结而离，离而结，没有了局”。人生即“围城”，它隐喻了生命的尴尬处境，每一个人都是盲目的“寻梦者”，又同时都是为命运所玩弄的失败者①，这是与存在主义的生命体验相联系的。体现了作者关注人类生存、关注人性、关注生命的悲剧意识。从这个意义上讲，《围城》又是一部思索人性和人生本质的哲理化小说。

（温奉桥）

279. 汪曾祺是如何继承沈从文小说的创作风格的？

汪曾祺（1920—1997）的小说创作深受沈从文的影响，二人一脉相承，都属于抒情小说或诗化小说作家，在小说风格上有很大的相似性，如故事淡化，结构散文化，语言抒情化等。主要表现为：

首先，汪曾祺与沈从文的小说，都追求一种“美”，追求小说的意趣而不是故事，追求一种散文美，因此都有意淡化故事，淡化情节。汪曾祺说：“我的一些小说不像小说，或者就根本不是小说……我不喜欢讲故事，我也不喜欢像小说的小说，即故事性很强的小说。故事性太强了，我觉得就不大真实。”②这受了沈从文小说的影响。

---

① 钱理群、温儒敏、吴福辉：《中国现代文学三十年》（修订本），502页，北京：北京大学出版社，1998。

② 《汪曾祺文集·文论卷》，193页，南京：江苏文艺出版社，1993。

其次，在小说结构上，汪曾祺继承了沈从文“抒情体”小说的结构特点，结构松散、自然、明快、单纯，如行云流水，不讲究所谓的“技巧”，小说的结构不是服从外在的故事性逻辑，而是遵从内在的节奏。沈从文和汪曾祺的小说，都很注意对自然风景、风土人情的描摹，如《边城》、《受戒》让人们感受到的是纯然的风景画般的自然之美。在人物塑造上，他们都追求人物性格的明晰单一，而不追求现实主义的“典型化”，不追求性格的多样统一以及丰富复杂。

再次，在语言上，汪曾祺继承了沈从文小说的清新、自然、散淡、典雅的风格，生动传神，韵味悠长，具有绘画美和音乐美，他们都注重语言的简洁恬淡，反对堆砌文藻。在叙述中，多用白描手法，不拖泥带水，具有非常明显的抒情性和诗化特点。

（温奉桥）

280. 简析张爱玲在文学史上的意义。

张爱玲（1920—1995）是现代文学史上一位有独特地位的重要作家。她在文学史上的意义，在于她对现代文学的独特贡献。

从题材上讲，她的小说为我们表现了中国社会在现代化进程中的两个重要侧面：一个是民国初期的都市旧式大家庭的生活，一个是十里洋场的都市市民人生。她用一支华丽的笔，从婚姻和家庭的角度，来表现上海和香港这两个殖民地都市社会充满病态的人生。

她笔下的人生从封建的旧式大家庭，到都市日常生活，其中隐含着一个过程。这也与作者张爱玲本人的生活经历有关。她自己是出身于遗老家庭，对封建旧式大家庭的生活及其背后沉重的历史和文化，有着丰富而深刻的了解。然后，在中国社会现代化的过程中，这些封建遗老家庭日渐解体，走上市民化和都市化的过程。张爱玲曾经说自己乐于做一个“小市民”。她正是这样从封建家庭走出来，成为都市洋场社会的一员。所以她的笔下，就有了从最初的《金锁记》——那里的封建家庭的气氛是压抑封闭的——到《倾城之恋》，封建家庭开始没落解体，里面的人物或被动或主动地走出来，走进现代人生，如白流苏那样。再后来的小说，更多的表现都市普通人的平常人生，如《年青的时候》里的潘汝良，《红玫瑰与白玫瑰》里的王娇蕊、佟振保，《封锁》里的吕宗桢、吴翠远，都是已经走出封建宗法背景的普通都市人，有着卑微而琐碎的日常人生。

还有一部分作品，张爱玲为我们展示了封建宗法家庭的文化背景，如何沉重地影响了看上去已经走出封建家庭的现代人。如《多少恨》里的女主人公虞家茵，是一个走出家庭独立自主的新女性，但是她的遗少作风的父亲，仍然阴魂不散地出现在她生活里，破坏威胁着她的生活和感情，最终她只有远走他乡。《十八春》的主人公沈世均和顾曼桢，都是靠自己的努力坚强上

进的年轻人,他们俩深深相爱,但是最后还是在外力作用下黯然分手。这外力的作用,就来自于双方的家庭。曼桢的姐姐当年为了家庭而去做了舞女,人老珠黄后嫁了人,但因没孩子老是感觉地位不稳,受到顾母"借腹生子"的旧观念的影响,决心牺牲妹妹曼桢来笼络丈夫,和丈夫共同设计陷害了妹妹。而沈世均则因为母亲是受丈夫冷落的大妇,沈父常年生活在小公馆,为了母亲和寡嫂、弱侄的生活,他不得不辞职回到家乡。种种因素终于使两个有情人难成眷属,造成终身的遗憾。旧的家庭和宗法背景的沉重压力,仍然像噩梦一般压在都市现代人的头上,这就是现代中国社会真实的一幕。

张爱玲的小说对政治不感兴趣,她更喜欢从人性的角度来探索人生。如《金锁记》就表现了女主人公人性扭曲的过程。《封锁》则表现了在空间封锁的一刹那,人性的微妙变化。她特别喜欢从婚姻恋爱的两性关系角度来反映人生,也是因为她认为人在恋爱的时候,人性表现得更为充分更为放恣。

张爱玲的小说在文体方面有独特的成就。她的小说具有通俗的外表,但同时又有华丽的文笔。她吸收了中国传统小说的影响,比如《红楼梦》对她就有巨大的影响,同时她也受到前人和同时代的通俗小说的影响,所以有人曾把她叫做"新鸳鸯蝴蝶派",也有人把她的小说叫做"新洋场小说"。但是,她也广泛接受新文学的影响和外国文学的影响,有着敏锐的文学感受力和表现力,也有对人生和人性的深沉探索,所以,她用自己高超的文学才能,铸造出了具有雅俗结合的特点的小说文体。她的小说对今天的许多作家仍然有着重要的影响。

(佘小杰)

281. 试析张爱玲的《金锁记》对人性的深度探索。

张爱玲的中篇小说《金锁记》(1943),描写了女主人公曹七巧人性扭曲的悲剧,表现了作者对人性的深度探索。曹七巧本来是市井小户人家的女儿,有着泼辣的市井风情和坚强的生命力。一个偶然的机会,嫁入豪门望族做了二少奶奶,她的丈夫二少爷是残疾的软骨病人,按说依她的身份本来是不可能成为正式的少奶奶的,但老太太觉得反正娶不到门当户对的小姐,索性把她娶来当少奶奶,以让她死心塌地地伺候二少爷。这一个从各个方面都极其不相称的婚姻,从此成了一个陷阱,把曹七巧一生锁在里面,并且使她扭曲变态。

追究曹七巧为什么会人性扭曲,要从她的处境谈起。她的婚姻,显然是一个不正常的婚姻。一个市井人家的女儿,嫁进钟鸣鼎食的贵族之家做少奶奶,从门第来讲,是极不相称的,所以在这个极其讲究门第等级的封建家庭中,她从进门那天起,就受到从上到下的歧视和蔑视。另一方面,她作为一个正当青春年华,有着旺盛生命力的年轻女性,却嫁给一个连坐都坐不起

来的残疾人做妻子，不但他们之间没有爱情，连最起码的情欲的满足都不可能。所以，在这个家庭中，她是极度压抑的。没有感情，没有自由，没有尊重。在这种情况下，她唯一的盼望就是熬到将来分家，她可以分到一大笔财产。所以，在情欲和其他欲望都得不到满足的情况下，她的全部寄托都放在了对金钱和物欲的追求上。日复一日的煎熬和等待，使她人性中的其他方面都日渐萎缩，唯有对金钱的欲望日深一日。这就是题目所表示的，“黄金的枷锁”已经锁住了曹七巧。为了金钱，她忍受了那么多的痛苦，付出了自己的青春，所以，这黄金的枷锁也就格外沉重。她在长期的等待中，积累了大量的怨恨和沉重阴郁的戾气。一个泼辣热情的市井少女，变成了一个满腹怨恨的怨妇。

多年后她的丈夫和婆婆都去世了，她终于分到了家产。她在自己独立的小天地里成了主人。她有了钱，但是这钱来得太沉重，付出的代价太大，所以她已经不能用正常的态度来对待它，金钱并不能给她带来幸福，反而成了她一直扛下去的枷锁。她曾经爱上三少爷姜季泽，但季泽怕惹麻烦不肯招惹她，她的一腔热情只能靠自己极力克制着，这克制着的渴望，给了她无穷的痛苦。分家后，姜季泽来找她了。那一刹那，她以为幸福来临了，她的爱情有了回报。但是，很快她就意识到了危险，出于警惕，她试探了季泽，果然发现他只是为了她的钱。其实，她心里未必不明白，季泽只是个浪子，又不是情圣，不可能对她有真心的。他要钱，她正好有钱。钱如果能带来快乐，为什么不呢？但是，如前所述，曹七巧的财产是她卖掉青春和幸福换来的，长期的金钱枷锁下的曹七巧，已经被金钱异化，失去了获得幸福的能力。所以，她只能在打跑了季泽后，一个人流泪痛哭。在赶走了爱的希望之后，她身上的正常的人性几乎丧失殆尽，她成了一个散发着阴森的鬼气的女人。她生命的乐趣，就只剩了折磨身边的人，在自己的小王国里作威作福。

在从前的大家庭中，她是一个受压迫者。但是，宗法家族制度的奇妙之处就在于使被压迫者在多年之后也能升为压迫者，如傅雷所说，偏要让渣滓当续命汤，她成了这个家庭的主人。她那沉重的戾气，使她的人性中已失去了一切温情和光辉。小说中着重描写她对待儿女婚姻的态度。因为她自己没有得到过婚姻和爱情的幸福，所以她下意识里也仇视能够幸福的人。她害怕别人觊觎她的财产，所以迟迟不肯让女儿出嫁。当女儿的爱情来临的时候，她居然丧心病狂地亲手破坏了女儿的幸福。儿子结婚后她感到嫉妒和失落，用尽手段挑拨小夫妻失和。不幸的婚姻使她连起码的母性都没有，自己不幸福，也容不得别人幸福。小说给我们展示了压抑的环境和病态的生活，曹七巧用沉重的黄金枷锁不但锁住了自己的一生，还害别人和她一起做殉葬品。

（佘小杰）

282. 为什么说张爱玲的小说具有雅俗结合的特征?

作为一个在20世纪40年代沦陷区的上海登上文坛的作家,张爱玲的小说风格是非常独特的。她既不同于"五四"的主流文学,也不同于张恨水为代表的通俗作家。她的特色,正在于她将古今中外和雅俗文学的特征,有机地结合起来,使她的小说具有雅俗融通的独特风貌。

这种现象的产生,与张爱玲所接受和借鉴的文学资源有关,也与她的文学趣味有关。如果说五四新文学作家在创作前的知识和文学的准备,主要是对西方小说的借鉴,那么,张爱玲的借鉴面就非常广了,古今中外都有。她曾经说:"我是熟读《红楼梦》,但是我同时也熟读《老残游记》,《醒世姻缘》,《金瓶梅》,《海上花列传》,《歇浦潮》,《二马》,《离婚》,《日出》。"她还说过:"我一直就想以写小说为职业。从初识字的时候起,尝试过各种不同体裁的小说,如'今古奇观'体,演义体,笔记体,鸳鸯蝴蝶派,正统新文艺派等等。"①她也曾经广泛涉猎西方小说,她中学读的是西化的教会学校,就读香港大学期间更是几年没有写过中文,全是英文。她自己曾说过她酷爱毛姆。她的身世和成长经历,更是打上了遗老家庭和洋场环境的双重印记。所以,中西兼顾的文化构成和文学阅读,使得张爱玲从各种文学遗产中吸收营养,形成雅俗共赏的文学风格。

应该说,在个人倾向上,张爱玲更多地承认中国传统小说和通俗小说对她的深刻影响。但是,她的广博的文学知识修养和高超的文学才能,又使她不同于一般的通俗作家。她在阅读西方小说和新文学主流作品时所养成的技巧和手法,以及她对于生活深度的思考和对人性的探索,使她不论在思想上和文学技巧上,都要超越一般的通俗文学。所以,雅俗结合就成为她的小说的突出特征。

傅雷曾经总结过新旧、雅俗文学的相互糅合在张爱玲小说中所造成的风格。他指出,在《金锁记》中,"结构,节奏,色彩,在这件作品里不用说有了最幸运的成就。特别值得一提的,还有下列几点:第一是作者的心理分析,并不采用冗长的独白或枯燥繁琐的解剖,她利用暗示,把动作、言语、心理三者打成一片。七巧、季泽、长安、童世舫、芝寿,都没有专门写他们内心的篇幅,但他们每一个举动,每一缕思维,每一段对话,都反映出心理的进展。两次叔嫂调情的场面,不光是那种造型美显得动人,却还综合着含蓄、细腻、朴素、强烈、抑止、大胆,这许多似乎相反的优点。每句说话都是动作,每个动作都是说话,即使在没有动作没有言语的场合,情绪的波动也不曾减弱分毫。……新旧文字的糅合,新旧意境的交错,在本篇里正是恰到好处。"②

(余小杰)

---

① 张爱玲:《女作家聚谈会》,载《杂志》第13卷第1期,1944年4月。

② 迅雨(傅雷):《论张爱玲的小说》,载《万象》第3卷第11期,1944年5月1日。

283. 试析徐讦小说创作的浪漫情调。

徐讦(1908—1980)的小说,以其浪漫性、传奇性和抒情性,形成自己独特的浪漫情调,其代表作主要有《鬼恋》、《风萧萧》、《阿剌伯海的女神》等。

徐讦小说的浪漫情调,主要是通过塑造具有神秘浪漫色彩的人物,讲述神秘的带有冒险色彩的故事,营造感伤浪漫的气氛来形成的,如他的《鬼恋》。小说讲述的是一个青年人爱上一个神秘冷艳的女"鬼"的故事,在情节和气氛上,借鉴了外国哥特式言情小说的特点,带有一定的悬疑色彩。主人公在黄昏偶遇一个美丽的女子,她身上有一种奇异的气质,自称是女鬼。主人公曾经在女子的家中与她彻夜长谈,等天亮后他再回来寻找,却发现房子里住的是两个老年人,他们说这房子里从没有住过一个年轻女子。他深为这女鬼所吸引,苦苦追寻,后来终于又见到她一面。她告诉他,自己是一个有丰富阅历的从事秘密工作的革命者,她说自己经历过最热烈的革命和最热烈的爱,但最后尝遍了人生,认识了人心,她对人生感到彻底的厌倦,所以决意不再做人,要做鬼。然后她飘然远去,结尾只有男主人公无尽的思念:"冬天是重来了,冬天的邂逅是不会再来的。我总是思念她,我无时不在关念她的一切。但是,在这茫茫的人世间,我到哪里可以再会她一面呢?"

他的代表作《风萧萧》则吸收了外国间谍小说和浪漫言情小说的特点,以抗战时期的国际化都市上海为背景,讲述了一个研究哲学的学者和三个不同类型的女性的纠葛。其中既有间谍生活的惊险诡秘,又有俊男美女的浪漫气氛,还有大都市的灯红酒绿,营造出一种浓郁的浪漫情调。"美女俊男多角恋爱,疑云密布的间谍生涯,柔情与铁火交织,美色与智勇辉映,既缠绵又惊险,使人爱不忍释。"①小说中的三个女性,各有各的特点。其中梅瀛子像红色的玫瑰,像太阳,是艳光四射的美女。她表面上是交际花,实际上是为美国政府工作的间谍。而另一位女性白苹,像银色的星光,微笑时象百合初放,她表面上是百乐门的舞女,实际身份是中国政府的谍报人员。海伦则是一个有音乐天才的女孩子,她给人的感觉就像灯光一样使人宁静。几个主要人物之间表面亲密,但互相试探,互相怀疑,最后终于探明身份,联手行动,男主人公也加入了间谍战的行动之中。行动中白苹牺牲,梅瀛子为她报仇,设法毒死了日本女特务宫间美子。最后男主人公撤退到大后方,"在苍茫的天色下,踏上了征途。有风,我看见白云与灰尘在东方飞扬"。

(佘小杰)

284. 简述无名氏小说对生命的哲理思考。

无名氏(1917—2002),原名卜乃夫,是中国现代文学史上一位极具特点

① 金宏达:《风萧萧·前言》,3页,合肥:安徽文艺出版社,1996。

又颇有争议的作家。早在20世纪40年代，他就以小说《塔里的女人》(1944)和《北极风情画》(1946)一举成名。代表作为七卷本的《无名书初稿》。

《无名书》是一部多卷本的诗化哲理小说，是一部描写20世纪中国知识分子精神探索历程的心灵史诗，被视为一部“生命的大书”，“自新文学运动诞生以来，《无名书初稿》是最伟大的小说作品，这由于它表现了前所未有的独创性”①。这部作品探讨了“一代知识分子对生命的探索、对信仰的追求及其重建现代文明的理想”②。《无名书初稿》试图为中国乃至整个地球的文化生命寻找一条拯救和改造之路，无名氏这部小说正如他自己所说“为了解决时代苦闷的问题、思想方向的问题、人类幸福的问题”而“试着建构一项‘文学上的新宗教’”，“主要野心在探讨未来人类的信仰和理想：由感觉——思想——信仰——社会问题及政治经济”。通过“人类情感(过程)的写实，人类(人生哲学)思维(过程)的写真，与人类诗感觉的写实，以及中国时代精神(过程)生命精神(过程)的写实”③。

《无名书初稿》是一部“20世纪中国人心灵的革命史”，为人们展现了以现代知识者印蒂的精神探索为旨归的20世纪中国知识分子探索的心路历程。印蒂是贯穿《无名书初稿》始终的人物，“印蒂”即印证生命之根蒂。印蒂在小说一开篇就宣布：“必须去找，找，找！走遍地角天涯去找！找一个东西！这个‘东西’是什么？我不知道。正因为不知道，我才必须去找。我只盲目地感觉：这是生命中最可宝贵的一个‘东西’，甚至比生命还要重要的东西。”作者通过印蒂终其一生去寻找生命中“最后的”和“永恒的”存在，表达了探索和寻找人类生存的价值和意义的努力。从《无名书初稿》的第一卷《野兽·野兽·野兽》开始，十八九岁的印蒂为灵魂深处一种“寻找”的强烈冲动所驱使，从此踏上征程，去寻找当时尚不明其所以然的某种精神的“东西”。在无名氏的六部作品中，印蒂分别找到的是革命、爱情、罪孽、宗教、宇宙五相，这是生命文化现象的本相，从人性的角度而论，经历了兽欲—唯美—虚无—庄严—自然五层，层层上升，层层盘旋。印蒂每投入一相，都极其严肃地探索其正面的意义，然后破除其相，向更高境界漫游。探求“生命的圆全”是印蒂一生最主要的目标。印蒂为追求生命的“圆全”，上下求索，历尽磨难，而最后终得正果，这显示出中国现代知识者精神探索的艰巨性和复杂性。

《无名书初稿》最为引人注目的地方，也正在于把个体生命追求精神自由时面对的永恒的黑暗虚无感与20世纪世界性的混乱疯狂完全打通。《无名书初稿》通过对“自由”、“死亡”主题的描写，表现了无名氏在那个“中国从南到北从北到南都是流火，中国从东到西从西到东都是流火”的年代的精神

---

① 厉向君：《略论无名氏与〈无名书初稿〉》，载《齐鲁学刊》2001年第5期。

② 黄永成：《论无名氏小说中的生命主题》，载《天中学刊》1999第3期。

③ 无名氏：《海艳》修订版“自序”。

超越性探索。印蒂从追求革命的狂热，到理想失落后价值体系的崩溃，再到呼唤东西方文化融合以造成新的文化复兴，实际上是中国知识分子精神探索的心路历程的缩影，也是作者对生命思考的结果。

（温奉桥）

285. 浅析孙犁小说的美。

孙犁（1913—2002），现代著名小说家，"荷花淀派"创始人和代表作家。主要作品有小说《白洋淀纪事》、《风云初记》、《铁木前传》等。

孙犁的小说具有明显的诗化、抒情色彩，在现代文学史上独树一帜，形成了自己独特的风格，独特的美，被誉为"诗中的小说，小说中的诗"。茅盾说："他的小说好像不讲究篇章结构，然而决不枝蔓；他是用谈笑从容的态度来描摹风云变幻的。"①孙犁文笔婉约、清丽、流畅，感情的抒发和故事的描写，同景物与人物的描绘自然地融合，具有浓郁的浪漫主义色彩和抒情诗的韵致，形成了孙犁小说清新雅丽的独特风格。孙犁"爱好真的东西，追求美的东西，追求善的东西"②，他的小说体现了他的文学追求。

首先，诗的意境。在《荷花淀》、《芦花荡》、《山地回忆》等小说中，孙犁所追求的是诗的意境，而不是紧张的故事情节。孙犁对人的命运、心灵以及丰富复杂的感情世界更敏感，更感兴趣。他从不正面描写战争的残酷和激烈，而是以白洋淀明媚如画的风光做背景，着重描写女主人公的心灵美，描写她们对正在浴血战斗的丈夫的一往情深，以及昂扬乐观的精神。因而他擅长以细腻的笔触，描绘出人物在战争中的心灵变化，撷取生活的小"浪花"，从侧面反映时代风云。第二，浓郁的乡土气息。孙犁的小说具有浓郁的泥土气息和特有的白洋淀所赋予的灵气，特别是对故乡白洋淀自然美和人情美深带感情的描绘，成为孙犁小说美的一个重要质素。孙犁特别擅长把握和描写农村青年女性的心灵、情感变化，这构成了孙犁小说美的一个最重要方面。第三，自然清新的语言。孙犁小说独特的艺术风格，不仅表现为追求散文式的格调，诗的意境，更表现在语言的自然、朴素、清新、柔美，清水出芙蓉，毫无雕琢之气；孙犁的小说用简朴的语言描写和表现人物的内心世界，充满浓郁的生活气息且诗情画意，取得了极高的艺术成就。孙犁的小说体现了现代小说典雅化、精致化的趋势，很好地体现了现代白话文之美。

（温奉桥）

286. 丁玲《太阳照在桑干河上》的主要成就是什么？

《太阳照在桑干河上》（1948）是丁玲的长篇代表作，也是中国现代文学

---

① 茅盾：《反映社会主义跃进的时代，推动社会主义时代的跃进》。

② 孙犁：《文学和生活的路》，见《孙犁文论集》，145页，北京：人民文学出版社，1983。

史上"土改"小说的代表作。其主要成就表现为：

首先，《太阳照在桑干河上》表现了"土改"时期中国农村的各种阶级关系，真实地反映了中国农村的复杂性。在这部小说中，丁玲既运用了阶级分析的方法，又坚持从生活实际出发，客观地反映了农村生活的真实图景和人物性格的复杂性。特别是没有将复杂的阶级矛盾简单化、概念化，而是按照实际生活状态，忠实于生活现实，生动地描绘了土改斗争的艰巨性和复杂性。因而，《太阳照在桑干河上》在揭示土地改革运动的艰巨性和艰难性，反映农村阶级矛盾的深度、广度方面取得了较高的成就。《太阳照在桑干河上》塑造了一大批性格鲜明的人物形象，如农民张裕民、程仁，地主钱文贵、李子俊女人等。在塑造人物形象时，坚持从实际生活出发，深入挖掘人物的内心活动和思想矛盾，突出表现人物个性，避免了人物描写上的公式化和概念化。描写农民既写出他们的革命性，也不回避小生产者思想上的一些弱点，不是简单地歌颂他们的斗争精神和美好品质，同时也写出了他们在斗争中的顾虑、惶惑。丁玲不愿"把张裕民写成一无缺点的英雄"，"把程仁写成了不起的农会主席"，她认为"他们可以逐渐成为了不起的人，他们不可能一眨眼就成为英雄"，因而，这些农民形象有血有肉，真实可信；描写地主形象避免脸谱化和概念化，如钱文贵，作者着重描写他的"深谋远虑"，土改前把二儿子送去参军，当上了家属，把女儿嫁给了村治安员，利用侄女和程仁的恋爱关系企图收买程仁等，符合人物性格。

其次，《太阳照在桑干河上》在艺术上也取得了较高的成就。与一般的"土改"小说相比，《太阳照在桑干河上》更注重刻画人物复杂心理，表现人物的多重思想性格，这是丁玲小说的重要特色和一贯风格。无论是对贫苦农民，还是对地主，都不是简单化、表面化地描写，而通过表现他们复杂真实的内心世界、心理活动来深刻展示他们各自的性格和命运的变化。此外，这部作品结构宏大，描写的人物众多，所展现的矛盾冲突波澜壮阔，被誉为是一部描写土地改革的史诗般的小说。特别在展现土改过程中的农村错综复杂的人际关系方面，有其成功之处。①

（温奉桥）

287. 丁玲《太阳照在桑干河上》与周立波《暴风骤雨》有什么异同？

丁玲的《太阳照在桑干河上》同周立波（1908—1979）的《暴风骤雨》（1948）都是"土改"时期的代表作，成为解放区长篇小说创作的两座"高峰"，都获得过"斯大林文学奖"。这两部小说都从宏阔的历史场面，反映了1940年代末中国农村"土改"这场暴风雨般的农村革命，形象地描绘了农村生活

① 黄修已主编：《20世纪中国文学史》，209页，广州：中山大学出版社，2004。

的生动画面，都属于“革命叙事”。但这两部小说各有其特点和风格，各有其价值和意义。具体表现为：

首先，在内容上，《太阳照在桑干河上》着重表现农村现实生活和阶级关系的复杂性，对普通农村的阶级关系未作“净化”处理，而是保持着生活本身所特有的感性形态；《暴风骤雨》的独到之处在于其浓郁的生活气息，真实生动的生活场景，情节线索明快单纯，在表现农村现实生活和土改真实性、复杂性方面，较为简单，存在着将农村错综复杂的矛盾简单化的倾向。在反映生活的深度方面，《太阳照在桑干河上》取得了更大的成就。

其次，在人物塑造上，《太阳照在桑干河上》与《暴风骤雨》也是各有特色。《太阳照在桑干河上》着重表现的是人物性格的复杂性和真实性，丁玲善于通过富有深度感与真实性的心理刻画，刻画人物性格的复杂性，把人物置身于“土改”的大潮中去表现他们的心理变化过程，忠于现实，没有人为的拔高，文笔生动细腻，体现了丁玲一贯的艺术风格。《暴风骤雨》中人物形象的塑造，着重于表现农民积极分子的觉悟，作者从人物形象的不同出身、经历出发，选择富有特征性的细节来突出他们阶级觉醒的不同特点，特别是通过人物的语言和行动来塑造人物形象，具有动作性，文风较为粗犷。

第三，在语言方面，《太阳照在桑干河上》语言细腻，有时失之沉闷；《暴风骤雨》则明快简净，富有地方特色和幽默感，大量运用东北农民口语方言。

（温奉桥）

288. 柳青《种谷记》的主要思想内容是什么？

柳青（1916—1978）是现代著名作家，其《种谷记》（1947）是较早反映解放区农村互助合作运动的长篇小说。

首先，《种谷记》生动描绘了20世纪40年代解放区农村实行减租减息斗争，进行大生产运动的真实图景，反映了农民生产关系改变的真实状况。小说以王家沟组织集体种谷为线索，展示了解放区农村生活的一个侧面。故事发生的时间只有20天，为了提高生产力、解决劳力不足的问题，保证农村学校不至受到生产的冲击，县里指示在变工队的基础上实行定期集体种谷，但是遇到了以富裕中农、行政主任王克俭为代表的保守势力的阻挠和破坏。以共产党员、农会主任王加扶、劳动模范王存起为代表的农村群众，坚决跟党走，经过严肃的斗争，撤销了王克俭的职务，王家沟终于胜利地开展了集体种谷，广大农民在生产实践中也得到了教育，进一步体会到共产党政策的优越性。

其次，《种谷记》艺术地记录了战争年代共产党领导、教育农民的生动情景，表现了解放区农村社会主义因素的成长。通过对王加扶、王存起，直到敲钟的六老汉等农民坚决响应上级号召，一心一意贯彻党的政策的事迹描写，表现了农民积极要求革命的愿望。作者熟悉陕北农村生活，当地农民的



种种风土人情，在作品中都有真实具体的描绘。此外，作者善于通过一些有特征的细节，以极少的笔墨，勾画人物的身世、面貌；通过各具特色的人物对话，塑造栩栩如生的人物形象。

《种谷记》的缺点是思想大于形象，小说的认识价值大于美学价值；在艺术上，故事情节发展缓慢，使人感到沉闷。

（温奉桥）

289. 康濯小说的思想艺术特点有哪些？

康濯（1920—1991），现代著名作家，代表作是短篇小说《我的两家房东》。康濯是在解放区成长起来的作家，以描写农村生活著称。其小说创作的主要特点是：

首先，康濯的小说真实生动地反映了解放区农民的生活和斗争。解放前后发生在农村的历次重大运动，几乎都在他的作品中得到了反映。其小说着重从不同时代的对比中，表现农民精神世界的变化，以及家庭成员之间关系的变化。如《我的两家房东》通过农村姑娘金凤和农村干部拴柱的恋爱故事，反映了农民冲破旧婚姻制度、旧传统思想的束缚，争取思想感情解放的主题。通过对一些日常生活中普通事件的描写，表现了新的思想意识和道德观念如何深入农民的家庭生活，反映了农村生活的变革。小说《亲家》、《买牛记》、《春种秋收》、《牲畜专家》、《竞赛》等，都集中反映了建国后中国农民在精神和生活上的巨大变化，以及一代新人的成长，讴歌了在中国共产党领导下劳动人民的新的生活和精神风貌。

其次，康濯的小说，着眼于从平凡的言语行动和日常琐事中表现人物细腻的内心世界，文笔细致而不繁琐，平淡而不刻板，具有清新朴素的风格。康濯的小说善于刻画人物的内心世界，细腻生动传神。《我的两家房东》对金凤和拴柱这一对年轻人的恋爱心理，进行了细腻传神的描写，语言富有民族特色，淳厚朴实而又清新自然，在当时解放区作家中表现出了独特的艺术才华。

（温奉桥）

290. 秦瘦鸥《秋海棠》在思想艺术上的主要成就有哪些？

秦瘦鸥（1908—1993）的《秋海棠》（1941）是1940年代优秀的社会言情小说，是一部在思想艺术上有突出成就的通俗小说。和《啼笑因缘》一样，它也是将通俗小说中常见的“军阀、戏子、姨太太”模式进行了创造性的改造。小说叙述了艺人秋海棠与军阀的姨太太罗湘绮相爱遭到军阀迫害的悲剧故事，从主题到人物和故事的处理都不落俗套，颇有新意。罗湘绮本是一个品学兼优的女学生，因为家贫，母亲为了给她治病而受骗把她嫁给军阀做姨太

太。秋海棠是一个从不随波逐流的有思想的艺人，他们俩一见钟情，并生了一个女儿。后来被军阀发现，军阀残酷的划伤了秋海棠的脸并把他赶出北平。秋海棠独自带着女儿坚强地生活，把女儿抚养成人，最后悲惨地死去。

从主题来说，小说对军阀的残暴进行了深刻的揭露和批判，对主人公的高尚情操进行了高度赞美。小说的主人公秋海棠，是一个在旧时代非常少见的有思想、有着强烈的人格尊严的"戏子"。本来他的师傅给他起的艺名叫吴玉琴，因他想到祖国的地图像一张正在被侵略者蚕食的秋海棠的叶子，所以将艺名改为秋海棠。这种爱国情操使得主人公的思想境界达到了一个相当的高度。另外，小说中极力描写主人公秋海棠那种面对磨难坚强不屈的韧性精神，也是有意识地把它当做中华民族性格的影子来刻画。这就使这部小说的思想成就远远高于一般的通俗小说。

从艺术角度来讲，小说对"军阀、戏子、姨太太"这一经典模式进行了全新改写，对"戏子"和"姨太太"这两个形象进行了全面的颠覆。小说中秋海棠不是一般的戏子，而是一个有着高度人格尊严的大写的人。在他成长和走红的过程中，他面临了无数的诱惑和压力，有来自军阀的压迫，有来自阔太太们的诱惑，他正是本着这种自尊自重的信念，才能保持洁身自好，抵抗诱惑。小说中的罗湘绮也不是一般的姨太太，而是一个好学上进的女学生，被骗而成为军阀的姨太太。当他们俩相遇，是共同的精神追求使他们走到了一起，他们俩是精神上的知己，有着共同的反抗精神，和一般的"戏子与姨太太"的关系不同，他们之间的纽带是相互的理解和同情，而不是情欲。

孔庆东在《走向多极》一文中这样总结《秋海棠》："作者酝酿构思十余年，确定了'揭露社会、人生无常'这样的双重主题，跳出素材本身的新闻性、玩赏性，围绕人的命运、人的尊严这样的大问题展开凄婉深挚的笔墨，歌颂了高尚的爱情、友谊、事业心和牺牲精神等人类品质中的真善美，控诉和鞭挞了对这真善美的摧残玩弄。作品直面人生，不肯迁就太太小姐们的趣味而改变悲惨的故事结局。在写作手法上，删繁就简，条理清晰，重描写，轻故事，情节密度小，具有很强的话剧感、电影感……《秋海棠》的人道主义精神和现实主义笔法实在大大超越了张恨水当年的《啼笑因缘》，它所引起的连锁轰动也不逊于后者，若非沦陷时期，它在通俗小说革新史上的地位定会更被注重。"①

（佘小杰）

291. 如何评述《吕梁英雄传》和《新儿女英雄传》？

在《在延安文艺座谈会上的讲话》的倡导下，解放区的作家自觉地追求民族化、大众化，以政治意识为准则来进行文学创作，由山西"山药蛋派"代

① 孔庆东：《走向多极》，见《口号万岁》，231页，北京：华龄出版社，2004。

表作家马烽、西戎合著的长篇小说《吕梁英雄传》和孔厥、袁静发表的长篇小说《新儿女英雄传》就是在这样的背景下创作而成的。

从内容方面来看，两部小说都以抗日战争为背景，表现在那个特殊的历史时期，中国人民面对日寇侵略所作出的价值选择以及所折射出的民族主题。《吕梁英雄传》(1946)是第一部反映中国共产党领导下全民族抗日的小说作品。小说以吕梁山庄康家寨普通百姓在抗战期间的表现为历史情境，描写一个普通而宁静的小山村被日本侵略者的铁蹄碾碎了静谧之后，农民生活的突变以及每个人面临着生死考验的抉择。小说成功地塑造了一系列质朴鲜活的人物形象，如共产党员雷石柱、康明理、武得民，决心抗击日本侵略者的血性后生孟二愣、武二娃，为了物质利益甘愿当侵略者走狗的康顺风、康有富等。《吕梁英雄传》不事雕琢，尽量形神兼备地还原历史，尤其是严格遵循人物生存逻辑，使人物贴近吕梁生存环境，使每个人完全按自己的生存逻辑采取重大的或微小的行动，而这些行动都真实可信。《新儿女英雄传》发表于1949年，是继《吕梁英雄传》之后又一部新英雄传奇，讲述的是抗战时期，白洋淀地区农民英勇抗击日寇的故事。小说以张金龙、牛大水与杨小梅的婚姻变化为线索，赞颂人民抗日斗争的英雄气概，塑造了从一个憨厚的农民成长为八路军连指导员的牛大水、逃出家庭投入到八路军怀抱的杨小梅等丰满的艺术形象。小说通过人物的成长过程，塑造人物性格，曲折动人，具有传奇色彩。

从艺术特色上来说，两部长篇小说都采用章回体的表现形式，追求民族化、大众化，是老百姓所喜闻乐见的艺术形式。《吕梁英雄传》共计80回，回与回之间自然承接，不作重复。两书的回目均为对句，上、下句字数、句式、内容相对，基本都能概括出本回的内容。《新儿女英雄传》共20回，回目不用对仗的诗句，而以简练的短语概括，如“事变”、“共产党”、“农民游击队”。每回又分若干节，用民歌、民谚、成语、歌词、名言等开头。在故事情节上，也保留了章回体的特征，通过设置悬念来增加传奇性和曲折性，充满英雄主义、浪漫主义情怀，如男扮女装诱敌上当、主人公大难不死等，两部小说都不乏这样的例子。另外，小说结构上有头有尾，情节完整；语言通俗，多使用方言、谚语等，具有口语化特色，更生动形象地表现了群众的生活、情绪，带有大众化色彩；注重通过行动来刻画人物，较少大段的心理描写和景物描写；采用叙述者全知全能的叙事视角，如《吕梁英雄传》第一回先介绍故事背景，交代人物来历，人物善恶分明，作者褒贬态度一目了然。

（周海波）

292. 黄遵宪诗歌的主要特点是什么？

黄遵宪(1848—1905)是资产阶级维新派的代表诗人，著有《人境庐诗草》、《日本杂事诗》等，一生作诗千余首。

黄遵宪的诗歌主张曾影响一时，他在“诗界革命”中主张“我手写吾口”，写诗应当不拘诗歌格律，语言要通俗易懂，以新词汇入诗。黄遵宪的诗歌正是遵循并实践了这一主张，具有鲜明的启蒙意向和史诗意味。早在戊戌之前，黄遵宪就开始了诗歌创作，《日本杂事诗》已刊刻行世，《人境庐诗草》也已经具有相当的影响。这些诗视野广阔且眼界高，表达了“我是东南西北人，平生自号风波民，百年过半洲游四，留得家园五十春”(《己亥杂诗》)的情怀。

多记时事是黄遵宪诗的一大特点，如《冯将军歌》、《东沟行》、《哀旅顺》、《哭威海》、《度辽将军歌》等均反映了中法、中日战争中的大事件，对国家的衰危表示了极大的忧虑和悲愤。另外，《拔自贼中述所闻》、《天津纪乱》、《聂将军歌》等则记述了太平天国和义和团运动中的事件，并表示强烈的反对。这些诗以诗为史，具有较高的史料价值。

外国文化对黄遵宪诗歌的思想内容、题材、意境、语言风格等方面的影响，使黄遵宪的诗歌别树一帜。黄遵宪作为一位近代走向世界的诗人，其外交生涯使其诗作自然打上了异域文化的色彩。例如《罢美国留学生感赋》、《流求歌》、《逐客篇》、《锡兰岛卧佛》、《今别离》、《登巴黎铁塔》等都是其外交生涯的诗作，其中有对“拔地崛然起，凌峥矗百丈”的埃菲尔铁塔的描绘，也有对新加坡华侨婚俗的再现，也有西方民主制的记录，对斯里兰卡卧佛的感慨，也有对西方现代化的火车、轮船、电报、照相等新事物和新知识的歌咏。

黄遵宪诗以五、七言古体长篇最具代表性。五古擅于铺陈，七古纵横变化，而均有笔力雄健、富于气势之长。黄遵宪的诗常写得张扬外露，力求新异，但思想并不深刻，也缺乏能够表现独特人生感受的意象。他的时事诗篇有意为史，因此叙述和议论多，抒情则流于简单的夸张；反映国外风情的诗，偏重于介绍新事物。

(周海波)

293. 柳亚子旧体诗词的艺术成就是什么?

柳亚子(1887—1958)是晚清时期南社的主要代表人物。1900年南社成立，他一直主持社务，曾是《天铎》、《民声》等报刊的主笔。

在其早期的诗歌创作中，柳亚子主要创作了饱含激情的政治抒情诗，表现了一位反封建的民主革命者对民族国家深沉的爱和对民族敌人的强烈的憎恨。柳亚子受过西欧民主思想的熏陶，崇拜卢梭，曾将自己的名字更为“人权”，字“亚卢”，意为亚洲的卢梭。1903年他写过一首长诗《放歌》，其中一段道：“我思欧人种，贤哲用斗量。私心窃景仰，二圣难颉颃。卢梭第一人，铜像巍天阊。《民约》创鸿著，大义君民昌。胚胎革命军，一扫秕与糠。百年来欧陆，幸福日恢张。继者斯宾塞，女界赖一匡，平权富想象，公理方翔翔。谬种辟前人，妄诩解剖详。智慧用益出，大哉言煌煌。”他曾在报刊上宣

传卢梭的民约论，提倡民主主义，反对向君主乞求的君主立宪制。他在一篇文章中，用通俗的语言，解释了卢梭的民约论思想，最后号召读者："诸君诸君！认定宗旨，整刷精神，除暴君，驱异族，破坏逆胡专制的政府，建设皇汉共和国的国家，那就是诸君的责任了。"他专门写了一篇《哀女界》的文章，揭露中国专制主义统治下妇女所受的种种痛苦，呼吁妇女独立解放。他的思想又受明末清初的顾炎武、张煌言、夏完淳思想的影响。这也反映在他早年的诗歌里。如《题〈张苍水集〉》借"胡尘惨淡汉山河"，号召抗清革命。

对于诗词，柳亚子诗宗盛唐，词宗南唐、北宋。因其旧诗功力深厚，又受近代龚自珍的影响，其诗具有清新朴实之风，郭沫若称赞柳亚子："意气风发，声调激扬"，"中国的文学语言，无论雅言或常语，在他笔下就像雕塑家手里的软泥，真是得心应手"①。他的诗感慨豪宕，沉郁深婉，热情奔放，独树一帜，开一代革命诗风，堪称一部敢哭、敢笑、敢怒、敢骂的革命史诗。

（周海波）

294. 如何评价胡适的《尝试集》？

胡适（1891—1962）是中国现代第一"白话诗人"，他的《尝试集》（1920）是现代第一部白话诗词集。

胡适反陆游诗句"尝试成功自古无"的诗意，认为"自古成功在尝试"，所以将其诗集命名为《尝试集》，"要想把这本集子所代表的'实验的精神'贡献给全国的文人，请他们大家都来尝试尝试"②。这种尝试就是要使白话入诗，创造一种新的诗歌文体。因此，尚处在试验阶段的白话新诗还不免带着旧体诗词的痕迹，显示了从传统诗词中脱胎、蜕变并寻找新的艺术方式的努力。《去国集》中大多是古体诗，追求诗的散文化的特点。第二编《关不住了》之前的诗是胡适尝试白话新诗的最初的收获，虽然这些诗仍然不能摆脱旧体诗词的语言模式和文法结构的规则，但已经具备了新诗的某些特质，如注意采用自然音节，句式长短不一等。从《关不住了》开始，胡适自认为他的诗进入"'新诗'成立的新纪元"，在这些诗中，胡适把"诗的散文化"与"诗的白话化"统一起来，基本上跳出了旧体诗词的范围，实现了"诗体大解放"。《老鸦》、《老洛伯》、《应该》、《希望》、《一颗星儿》、《威权》、《乐观》等是作者理想的"白话新诗"，已经具有了现代新诗的抒情方式，比较自如地表达个人的思想感情，即事感兴，即景生情，体现了他所追求的"说话要明白清楚"、"用材料要有剪裁"、"要抓住最扼要最精彩的材料、用最简练的字句表现出来"、"意境要平实"③等几条作诗的原则。

---

① 郭沫若：《〈柳亚子诗词选〉序》，北京：人民文学出版社，1959。

② 胡适：《〈尝试集〉自序》，上海：亚东图书馆，1920。

③ 胡适：《谈谈"胡适之体"的诗》，见《自由评论》1936年第12期。

应当说,《尝试集》的文学史价值要高于其艺术价值。这主要在于胡适本人缺少诗人的气质,他对白话入诗的理论问题认识也尚待深入。但是,这并不影响这部新诗集的开拓性贡献。第一,运用明白晓畅、自然现成的白话语言,不避俗字俗语。第二,讲究使用自然音节,不求对仗和旧韵,使新诗具有新的艺术形式。第三,打破了旧诗词的格律,实现了"诗体大解放"。

(周海波)

295. 如何评价郭沫若在中国现代文学史上的地位?

郭沫若(1892—1978),四川乐山人。他是一位全才型的人物,他不仅在文学、历史学、考古学、古文字学等领域取得了巨大的成就,而且在政治、外交、自然科学等方面也作出了不少贡献。在文学史上,郭沫若是能够代表一个时代的现代诗人和历史剧作家,其代表作有诗集《女神》(1921)、《星空》(1923)等十余部以及《屈原》(1942)、《虎符》(1942)等历史剧,此外还有大量的小说、散文、文学理论、翻译文学等著作。

郭沫若是一个参与意识极强的入世文人,他喜欢做时代浪尖上的弄潮儿。因此,他的创作紧跟时代的步伐,在中国现代的每一个时期,都有成功的文学创作。五四时期,他就与创造社诸君"异军突起",而他的《女神》等诗歌唱出了时代的音符。20年代中后期,当五四文学的命题出现质疑之声时,郭沫若等人又开始提倡无产阶级革命文学。尽管在提倡革命文学的过程中,存在着简单机械的问题,对"五四"以来新文学的评价也存有偏差,但在推动现代文学发展方面具有一定的意义。流亡日本时期,除了从事历史研究之外,创作了《我的童年》等自传文学以及部分小说作品。抗战爆发后,他又抛妇别雏回国抗战,领导了国统区的文化艺术工作,并创作了《屈原》等历史剧以及大量的杂文。建国后,郭沫若不仅成为文学艺术的领导人,为创建新中国的文化艺术事业作出了贡献,而且也创作了《蔡文姬》等剧作,丰富了新中国文学的舞台。

开一代诗风,奠定了中国现代新诗艺术。虽然五四时代的郭沫若远在日本,但他却敏锐地感受到时代的气息,写下了《女神》中的诗篇。《女神》的成功,在于将时代的精神与诗人的个性高度融合,既是时代的歌唱,也是诗人作为一个男人的歌唱。这些诗篇虽然不是按照一定的格律创作,也没有经过成熟的构思,但那些富有激情的篇什,还是激动了那个时代的少男少女们。《女神》之后,郭沫若在《星空》、《瓶》等诗集中,抒写了个人的生命感受,在艺术形式上也更趋向于成熟,无论意象的营构还是意境的创造,都体现出五四时期郭沫若的主情主义美学思想的延伸。当然,随着郭沫若政治地位的变化,他的诗歌创作也出现了简单化、标语口号化的倾向,《恢复》以及《战声》、《蜩螗集》等诗集中的大部分作品缺乏感情和诗意,而建国后的《新华颂》、《东风集》等,不可避免地陷入概念化、模式化的艺术空洞之中。

多方面的艺术探索。郭沫若不仅在诗歌创作方面卓有成就，而且在话剧、散文、小说等文学的各个方面都有建树，尤其在话剧创作方面，他的历史剧是中国现代话剧的重要收获，郭沫若以史学家的身份创作历史剧，使其剧作蕴涵着丰厚的学养和史识，如《虎符》、《棠棣之花》等涵蕴着深刻的文化意识。而他又是以诗人身份创作史剧，因而，他的历史剧又具有浓郁的抒情话剧艺术的特征，特别是他所倡导和实践的"史剧家是发展历史的精神"等理论，对后来的历史文学创作都产生了重要影响。

（周海波）

296. 郭沫若的《女神》是如何塑造自我抒情主人公形象的？

《女神》（1921）是郭沫若的第一部现代诗集，也是中国现代文学史上第一部杰出的具有巨大影响的诗集。《女神》的成功主要在于时代精神与诗人创作个性的高度融合统一。"五四"是一个狂飙突进的时代，而郭沫若则是一位主观想象胜于观察、个性突出的诗人。在《女神》中，自我抒情主人公的创造是其思想艺术的主要追求。

《女神》中的自我抒情主人公既是诗人自我的体现，又是五四时代觉醒"大我"的写照。首先是一个"开辟鸿荒的大我"，这个"大我"体现着五四时期觉醒的中华民族的自我形象。郭沫若虽然远在日本留学，但他却最先感受到了时代的新气象。他在《女神之再生》、《凤凰涅槃》、《炉中煤》、《晨安》等诗篇中，热情地歌唱了新中国的美好以及由此而燃起的感情，在《凤凰涅槃》中，诗人以凤和凰与旧世界一同自焚来创造一个新鲜、净朗、华美、芬芳的新世界。正是面对这个经过烈火新生的美好新世界，诗人心中升腾起无穷的眷恋，古老的中华可在诗人的心目中幻化为"心爱的人儿"、"年青的女郎"（《炉中煤》）。

其次，《女神》中的抒情主人公是一个具有彻底破坏和大胆创造精神的新人形象。在《女神之再生》中，诗人已经意识到"新造的葡萄酒浆，不能盛在那旧了的皮囊"，"破了的天体"，"我们尽他破坏不再补他了！待我们新造的太阳出来，要照彻天内的世界，天外的世界"。于是，郭沫若凭借太阳、大海、炸弹等诗歌意象的创造，表现了征服一切的气慨，激励人们"不断的毁坏，不断的创造，不断的努力"（《立在地球边上放号》），呼喊着"一切的偶像都在我面前毁破！破！破！"（《梅花树下醉歌》），并且赞美那些具有叛逆精神和破坏精神的一切政治、社会、宗教、学说、文艺、教育革命的匪徒。"我"彻底的破坏与创造精神，不仅表现了郭沫若反抗的性格，生命力的无比旺盛，创造力的丰富，而且表现出郭沫若诗歌独特的审美风格。

再次，这是一个敢于冲决一切罗网，挣脱一切束缚，实现自我价值，并与万物融会贯通的形象。在《女神》里，处处喧嚣着这样的呼声："我……我崇

拜我"(《我是个偶像崇拜者》),"我效法造化底精神,我自由创造,自由地表现我自己。我创造尊严的山岳,宏伟的海洋,我创造日月星辰"(《湘累》)。《天狗》更是自我扩张的极致:"我是一条天狗呀!我把月来吞了,我把日来吞了,我把一切的星球来吞了,我把全宇宙来吞了,我便是我了!"其急促紧张的节奏催发出一种摧枯拉朽的气势和力量,人的自我价值得到了肯定,人的尊严得到了尊重,人的创造力得到了承认。

(周海波)

297. 试析《女神》在艺术上的主要成就。

《女神》是郭沫若的第一部新诗集,也是中国现代文学史上第一部具有杰出成就和巨大影响的新诗集。它以其狂飙突进式的情感和飞腾的艺术想象,开了一代诗风。主要表现在以下几个方面:

第一,超越现实的灵动的艺术想象和意象体系建构。郭沫若曾自我评价说:"我是一个偏于主观的人……我的想象力实在比我的观察力强。……我又是一个冲动性的人,我回顾我所走过的半生行路,都是一任我的冲动在那里奔驰;我便作起诗来,也任我一己的冲动在那里跳跃。"《女神》正是诗人情感冲动的诗性表现,在诗人的笔下,日月星辰、山岳海洋、风云雷雨都被赋予了强烈的感情,构成为诗的想象世界。《女神》中的意象既承继了中国古典诗歌的审美意象,如夜、月、梅花等,也有具有现代特征的意象,如太阳、大海、地球、太平洋、雪的喜玛拉雅等,这些意象是诗人生命力的体现,也是宇宙能力的象征。

第二,绝端自由的艺术形式。自由体诗不是郭沫若的首创,但却在他笔下成熟起来并取得了成功。《女神》没有固定的格律和形式,不受任何理性规范的局限,而真正实现了自由的诗歌体式。既有独特的诗剧(《女神之再生》、《湘累》、《棠棣之花》),也有不拘一格的自由体,既有长达数百余行的《凤凰涅槃》,也有短短三行的《鸣蝉》;既有十余行一节的,也有二三行一节的,如《天狗》共四节,少的二行一节,多的则十三行一节;既有比较讲究外在格律、节行押韵大体整齐的诗(《晴朝》、《黄浦江口》),也有完全不讲格律诗体自由的诗;既有每行多达几十个字的,也有短短几个字的,可以说,郭沫若在创作中做到了绝对的自由。但是,诗人又工于通过排比、复沓等手法,营构内在的韵律,造成诗的效果。

第三,雄奇壮阔激越飞动的艺术风格。《女神》唱出了男性的声音,是一种男性力量的体现,作品形成了一种自由奔放、热情豪迈的艺术风格,燃烧着男人的激情,它既迎合了"五四"狂飙突进的时代精神,也是诗人生命体验的抒写。诗集中可见磅礴气势的诗行,如《晨安》一气贯通写下了 27 个"晨安",《天狗》中一气呵成的句式,都使人产生一种强烈的共鸣。诗集中也可见富有阳刚之气的诗行:"无限的大自然……到处都是生命的光波","山在

那儿燃烧，银在波中舞蹈”(《光海》)，“无限的太平洋提起他全身的力量来要把地球推倒”，“力哟！力哟！力的绘画，力的舞蹈，力的音乐，力的诗歌，力的律吕哟！”(《立在地球边上放号》)雄浑的声音，壮阔的画面，男性的声音与力量，凝聚成《女神》雄奇而壮美的风格特征。

(周海波)

298. 冰心是如何通过她的小诗创作表现“爱的哲学”的？

冰心(1900—1999)是现代小诗创作的重要诗人，她的《繁星》(1923)、《春水》(1923)曾经风靡一时，不仅有大量读者，而且形成了“冰心体”、“繁星体”或“春水体”的说法。冰心曾说：“我自己写《繁星》和《春水》的时候，并不是在写诗，只是受了泰戈尔《飞鸟集》的影响，把自己许多‘零碎的思想’，收集在一个集子里而已。”①这些“零碎的思想”是冰心对人生思考的记录，抒写或记叙了自己切身的人生感受，是“爱的哲学”的思想的火花，或如她在《繁星》之113中所写：“人类啊！相爱吧，我们都是长行的旅客，向着同一的归宿。”在她看来，爱可以给孤独的人类以幸福和安慰。

颂扬母爱，抒发对母亲的深情。母亲是冰心诗作中的永恒主题，是她最甜蜜的人生回忆：“月明的园中，藤萝的叶下，母亲的膝上”，“这些事——是永不漫灭的回忆”(《繁星》之71)，因为，母亲是春光的显现，才会给予我们安慰和保护，才是躲避心中的风雨的理想之地。“母亲呵！天上的风雨来了，鸟儿躲在他的巢里；心中的风雨来了，我只躲到你的怀里”(《繁星》之159)，母亲的怀抱成为诗人生命的摇篮。

书写童真之爱是冰心小诗最真挚的思想感情。童贞是纯洁的，是爱的，是人生最本初的状态。“婴儿，是伟大的诗人，在不完全的言语中，吐出最完全的诗句。”(《繁星》之74)“真理，在婴儿的沉默中”(《繁星》之43)。所以，冰心以极其热烈的感情颂赞儿童，“万千的天使，要起来歌颂小孩子；小孩子！他细小的身躯里，含着伟大的灵魂”(《繁星》之35)。

歌唱自然，是冰心“爱的哲学”又一体现。无论是母爱还是童真之爱，都是自然之爱的升华，而母爱与童真最后又归结到自然之爱。“我在母亲的怀里，母亲在小舟里，小舟在月明的大海里。”(《春水》之105)母爱、童真之爱和自然之爱三位一体，和谐而静美。在冰心的笔下，大海、月夜、小草、流星等都是自然之爱的化身，也都体现着爱与人类的最后的归宿：“诗人！自然命令着你呢，静下心潮听它呼唤！”(《繁星》之31)在这些自然之象中，大海又是冰心永远的情结，是体现着自然爱的意象：“大海呵……哪一次我的思潮里，没有你波涛的清响？”(《繁星》之131)自然成为冰心爱的哲学的生命礼赞。

(周海波)

① 冰心：《我是怎样写〈繁星〉和〈春水〉的》，见《记事珠》，245页，北京：人民文学出版社，1982。

299. 郁达夫的旧体诗词有何艺术成就?

郁达夫的旧体诗词,雄浑瑰丽,佳句迭出,既闪烁着中国古典诗歌的神韵,又流动着清新浓郁的现代气息,不仅为这位现代作家赢得了显赫的诗名,而且延至当今仍具极高的艺术成就。

首先,郁达夫的旧体诗词情景交融、物我合一。作者以他那富于才情的笔触,描绘自然的美丽,摹状山水的灵奇,以情遣笔,寓情于景,既创造了令人叹为观止的意境美,又寄寓了美好的理想。如《山村首夏》:“四山涨翠昼初长,五月田家麦饭香。一事诗人描不得,绿蓑烟雨摘新秧。”这首诗描写了优美淳朴的田园生活,字里行间流露着作者由衷的向往。再如“细雨蒲帆游子泪,春风杨柳故园情”(《离乱杂诗》第8首),“寂寞渡头人独立,满天明月看潮生”(《毁家诗纪》)等诗句,都在情以景生、景以情合的交融中达到了物我合一。

其次,“咏史”和“用典”是郁达夫对诗词艺术的刻意追求。作者常借历史与典故慨世论今,表达强烈的爱国之情与思乡之情。这种委婉的表达方式,使不便言明的意思得以畅达,使平淡的内容更显厚重。如《咏史(一)》:“楚虽三户竟亡秦,万世雄图一夕堙。聚富咸阳终下策,八千子弟半清贫。”此诗用秦亡的历史警示现实。又如:“我亦违时成逐客,今来下马拜将军”(《谒岳坟》),“慷慨淋漓老学庵,请缨无路只清谈”(《陆剑南》),以生不逢时的古人自喻,怀古讽今,感慨自己报国无门,抒发了感伤忧愁的情怀。再如《奉答长嫂兼呈曼兄四首(四)》:“何须指日比长安,春水灵槎会岂难。删去相思千万语,当头还是劝加餐。”用晋元帝“指日比长安”的典故来表达作者去国怀乡之情,羁旅的游子对亲人的思念溢于言表。

再者,郁达夫的旧体诗词中也不乏感情激越奔放、语言悲郁雄浑之作。如:“相逢客馆只悲歌,太息神州事奈何!夜静星光摇北斗,楼空人语逼天河。问谁堪作中流柱,痛尔难清浊海波。此去若从燕赵过,为侬千万寻荆轲。”这样的铿锵诗句,将人间苦痛、战乱纷争以及作者对祖国破碎的悲痛、重整河山的急迫之情跃然纸上。

(周海波)

300. 李金发为什么有“诗怪”之称?

李金发(1900—1976)是中国早期象征主义诗歌的代表诗人,主要诗集有《微雨》(1925)、《为幸福而歌》(1926)、《食客与凶年》(1927)等。李金发因其诗歌晦涩难懂,多表现对于生命的欲望的揶揄以及美丽的悲哀,而被诗坛称为“诗怪”。

李金发的诗受波德莱尔的影响,注重人与世界和物质之间的神秘感通,

主要书写现代社会的异化与人性的缺陷，表达对人的生死问题的观照与思考，律动着“在永续之恶梦里流着汗”（《我背负了》）的生命体验。他既感慨于现实社会的丑恶与物欲横流，加剧了对人生的绝望与悲观，自我感到如一个“弃妇”一样，生活在“羞恶之嫉视”、“鲜血之急流”与“枯骨之沉睡”的世界之中，感受到了人生的孤独与无聊，只有孑然一身，放逐荒原，“静听舟子之歌”（《弃妇》）。或者如“里昂车中”一幅模糊、黯淡的风景，即使有粉红的臂膀的法国女郎，也已经变成了没有血色的灰白，本来风情万种的脸庞也如明月躲进云里，消失在软帽的遮掩下；四处也是模糊朦胧，一片厌倦与烦闷的景象（《里昂车中》）。于是，诗人只有去歌咏爱情与死亡，或许爱情的温柔可以化解这种世纪末的情绪。在《温柔》、《夜之歌》等诗中，爱情甚至肉欲成为诗人最深切的人生感受之一。而在《有感》、《死亡》等诗中，写出了死亡的神秘美丽之境，也写出了人生的虚无与无奈。

在艺术上，李金发求异趋新，为新诗艺术提供了新的内容。主要表现在，第一，象征意象的重新组合。李金发推崇暗示原则，坚持诗的艺术就在于以象征“一点一点地把对象暗示出来，用以表现一种心灵状态”①。在他的笔下，荒原、寒夜、枯骨、残月、落叶等意象，以观念的奇特联络意象的重构，造成陌生化的艺术效果，扩大了诗的暗示性和迷离之美。如《弃妇》中写道：“夕阳之火不能把时间之烦闷/化成灰烬/从烟突里飞去/长染在游鸭之羽/将同栖止于海啸之石上/静听舟子之歌”。在这里，诗人把一连串的意象排列在一起，表面看来似乎没有联系，但内在的联想线索将人生感受串连在一起，激发起人们的颓唐、感伤、忧郁的情感。第二，注重人与外部世界的奇特“感应”。李金发特别重视艺术的通感，将色彩、声音等进行奇特的组合，如“粉红之记忆”（《夜之歌》），“窗外之夜色/染蓝了孤客之心”（《寒夜之幻觉》）等富有色彩的语言，感官交错，给读者以奇异的感受。第三，艺术手段的新奇。一是“远取譬”，就是在普通人以为不同的事物之间看出相同来，发现事物间的新关系，从而造成丰盈的诗感，如“我的灵魂是荒野之钟声”（《我的》），“生命便是/死神唇边/的笑”（《有感》）等。二是省略法，就是将诗人在构思过程中由一个形象到另一个形象之间的联想过程全部省略，让读者运用自己的想象力进行组织，如《题自写像》中就省略了大量的词句，只有读者对此进行补充联想才能真正明白诗的意思。三是夹杂大量拗口的文言词语以及“之”字句式，导致音节上诘屈聱牙，给人以生硬的感觉。

（周海波）

301. 鲁迅说：冯至是“中国最为杰出的抒情诗人”。对此你如何理解？

冯至（1905—1993）是现代著名诗人，早期的主要诗集有《昨日之歌》

① 马拉美：《关于文学的发展》，《西方文论选》（下），262页，上海：上海译文出版社，1979。

(1927)、《北游及其他》(1929)，写下了凄美婉丽、梦幻迷离的诗篇，被鲁迅称为"中国最为杰出的抒情诗人"。后期诗作有《十四行集》(1942)等。冯至早期的诗作受郭沫若的影响，具有浪漫主义的诗风，自由、放达，1923 年以后，冯至的《新的故乡》、《吹箫人的故事》、《一条小河》、《蛇》、《在郊原》等，开始追求诗的音乐性，讲求诗意与诗境的和谐协调，形成了自己独特的抒情特色。

冯至的抒情诗感情深沉浓郁、哀婉清丽。冯至诗中的抒情主人公是一个为生计而漂泊异乡的内心充满寂寞与孤独的青年形象，诗人探求人生，寻找爱情，呼唤人间真情，以抒情的笔写出人生的感受，如《春的歌》、《听——》、《我是一条小河》等。《我是一条小河》是表达自己的热烈的相思之情和爱恋的情诗，诗中将自己比作"一条小河"，"无心由你身旁绕过"，但是，无心胜有意，在这"无心"的相逢中相识而相知相爱，小河流淌到大海就是爱情的追求、获得爱情时的甜蜜温柔以及爱的失落与感伤的全部过程。全诗以甜蜜的基调开始，又以哀婉的曲调终，以此展现了青年人追求理想爱情的幻美之旅。

冯至善于在节制中抒发感情。冯至受到郭沫若诗歌的影响，但他不像郭沫若那样直抒胸怀，也不像闻一多、徐志摩诗情那样浓郁精严，而是将内心的激情外化为诗的形象，通过巧妙的比喻和想象，含蓄委婉地抒发自己浓浓的情意。《蛇》的构思奇特巧妙，把炽热的感情寄托在冰冷而寂寞的"蛇"这一形象上。以"蛇"比喻"寂寞"，将寂寞这一情绪化为动态的蛇的形象，使情绪可感可知。在诗的文体形式上，冯至的诗不像早期白话诗那样自由散漫，诗体大体整齐，带有格律诗的特征，讲究押韵和节奏感，在一定的形式中表现情感世界。冯至的诗在语言上明净雅洁，极富抒情特色，平实中具有音乐性。

冯至的叙事诗在叙事中抒情，在抒情中叙事，将抒情与叙事融为一体。冯至的叙事诗"堪称独步"①的艺术贡献，他的《吹箫人的故事》、《帷幔》、《蚕马》等作品，深受德国谣曲的影响，以中国传统民间故事和古代神话为资源，将古老的传奇故事转化为具有现代意义的爱情悲剧。三部叙事诗都以叙事包装着抒情的质素，透露出浓郁的抒情气息，读来令人荡气回肠。

(周海波)

302. 闻一多"三美"新诗歌主张在其诗歌创作中有何体现？

闻一多(1899—1946)是对诗歌文体进行独立思考的中国现代优秀诗人，在现代新诗创作出现散文化的倾向时，他及时提出新的诗学理论，建立

① 朱自清：《诗话》，《中国新文学大系・诗集》，28 页，上海：上海文艺出版社，1981。

新诗的规范，并在他的《红烛》(1923)、《死水》(1928)等诗集中付诸创作实践。

在《诗的格律》一文中，闻一多从“自然并不尽是美的。自然中有美的时候，是自然类似艺术的时候。”①的认识出发，认为诗不能废了格律，格律是诗的必要条件，新诗创作“应该带着脚镣跳舞”，越是伟大的诗人，就越是要戴着镣铐跳舞才能跳得痛快，才叫跳得好。新诗创作怎样带着镣铐跳舞？闻一多提出了建立“新格律诗”的理论，具体说来就是诗的“三美”主张：“诗的实力不独包括音乐的美(音节)，绘画的美(词藻)，并且还有建筑的美(节的匀称和句的均齐)”②。

所谓“音乐的美”主要是闻一多在继承中国古典诗词中的“顿”和借鉴西方十四行诗(商籁体)的“音步”的基础上，根据现代汉语的特点而提出的诗歌理论，是指音节和韵脚的整齐和谐，不同诗行中数目相同的音尺反复出现，韵脚适切，富有音乐的美。一首诗的音乐美是由诗行中的音组或者音尺构成的，而音尺则是由音节组合而成。在一首诗中，一行诗的音尺排列可以是不固定的，但每行的三字尺、二字尺的数目应该是相等的。《死水》一诗被他自己认为是“第一次在音节上最满意试验”③：“这是一沟绝望的死水，/清风吹不起半点漪沦。/不如多扔些破铜烂铁，/爽性泼你的剩菜残羹。”每行诗都是由三个“二字尺”和一个“三字尺”构成，收尾为双音节，读起来有一种跌宕起伏又和谐匀称的内在节奏感。

所谓“绘画的美”主要是指诗的词藻要力求美丽、富有色彩，能对视觉造成具体的色彩和形象的冲击。闻一多留学美国时期曾经学习美术，对色彩有着特别的感受。所以他的诗作中能以画家的技法铺彩摛文，使用富有色彩感的词藻和物象，注重色彩的对比浓淡相宜，深浅适中，正如他在《色彩》一诗中对各种色彩“个性”的象征意蕴的描写，极尽铺排渲染。在《死水》中，诗人使用了大量的诉诸视觉的意象，如“翡翠”、“桃花”、“罗绮”、“云霞”、“绿酒”、“白沫”等都极具色彩冲击力。再如《忆菊》中所写：“镶着金边的绛色的鸡爪菊；粉红色的碎瓣的绣球菊。”在《秋色》中写“紫得象葡萄”涧水，“仿佛朱砂色的燕子”的枫叶，“披着桔红的黄的黑的毛绒衫”的孩子，这些外在构形及其词藻的使用，造成诗句色彩斑斓的效果，都能明显激起视觉联想。

所谓“建筑的美”就是指节与节之间要匀齐美观，行与行之间要均齐工整，以造成诗的艺术形式具有建筑的美。《死水》中每节四行，每行九个字，每段匀称整饬。在《静夜》、《口供》、《一句话》等诗作中，诗人有意雕琢，刻意求工，追求诗的形式的美。这些诗中，诗行虽然不一定字数一律，但基本一致，相差不大，体现了闻一多诗作建筑艺术的精到之处。当然，由于雕琢过甚而出现的艺术上的问题，如被诗评家们所讥讽的“豆腐干”或“麻将牌”式

①②③ 闻一多：《诗的格律》，《闻一多全集》，第2卷第138、141、144页，武汉：湖北人民出版社，2004。

的诗体，也是新格律诗探索过程中不可避免的。

（周海波）

303. 闻一多诗歌的思想特征是什么？

闻一多的诗以表达炎黄子孙的赤子之心、歌咏深厚的爱国情怀见长。贯穿在他的诗集《红烛》、《死水》中的诗魂，是他浓烈的富有传统文化特征的爱国情思。

在闻一多身上，流淌着民族文化的血液，具有坚定的个人生命信念和对现实的执著追求。在《剑匣》中诗人写道："在生命底大激战中，/我曾是一名盖世的骁将。"生命中激扬着着孤独坚毅的精神。但是，在现实中，诗人又如在《色彩》中所感受到那样，"生命是张没价值的白纸"，于是，"我便溺爱于我的生命，/因为我爱他的色彩"。这种强烈的生命感受是诗人对现实的理解与抒写，而当他来到美国开始长达 9 年的留学生活时，这种生命的感受则表现为强烈的异域飘零的孤独和游子怀乡的离愁。在美国，自己以及所看到华工所受的歧视以及对美国金元帝国种种丑恶的认识，都使诗人有一种"孤雁"的感受，因此，他发出"不如归去"的感叹，向往着"铺就了你的床褥/来温暖起你的甜梦"的境界，无奈地呼唤："太阳啊——神速的金乌——太阳！/让我骑着你每日绕行地球一周，/也便能天天望见一次家乡！"（《太阳吟》）或者只能身处异乡以"忆菊"的方式，赞美"庄严灿烂的祖国"，讴歌"我如花的祖国"，"我祖国底花"，以寄托对祖国的思念之情。

但是，当诗人回到祖国，看到军阀统治下黑暗的现实时，想象中的美好祖国被现实击打得粉碎，他发现了满目疮痍的故国大地的真实，诗人的感情由希望而失望："我来了，我喊一声，迸着血泪，/'这不是我的中华，不对，不对'/……我追问青天，逼迫八面的风，/我问，拳头擂着大地的赤胸，/总问不出消息，我哭着叫你，/呕出一颗心来，你在我心里！"（《发现》）于是，诗人发现了现实中的丑恶与黑暗、苦难与悲惨，在《荒村》、《罪过》、《飞毛腿》、《天安门》等诗作中，诗人真实地描绘了军阀混战所造成的生灵涂炭的凄惨景象，这时，诗人的感情由失望再坠入绝望："这是一沟绝望的死水，/清风吹不起半点漪沦"，既然现实是这样的现实，也就"不如多扔些破铜烂铁，/爽性泼你的剩菜残羹"，"不如让给丑恶来开垦，/看他造出个什么世界"（《死水》）。诗人愤世嫉俗的炽热情怀溢于言表。不过，诗人也并不是无视这种现实，而是以一颗火热的心关注着现实，"静夜！我不能，不能受你的贿赂。/谁希罕你这墙内尺方的和平！"（《静夜》）诗人的赤子之心具有激人奋起的感召力。

闻一多的诗作还有一些吟咏爱情、自然的篇什，抒写了对美好的向往与想象，那些纯净、雅致的生活带有唯美主义的色彩，而近乎迷狂的诗行又给人一种生命的联想，袒露了诗人作为一个"艺术的忠臣"的情怀。

（周海波）

304. 徐志摩的诗歌抒写了怎样的思想感情?

徐志摩(1897—1931)是新月诗派的代表诗人,也是一位深受英国文化影响的具有自由理想的浪漫诗人。其主要诗集有《志摩的诗》(1925)、《翡冷翠的一夜》(1927)、《猛虎集》(1931)等。胡适认为,徐诗体现了以下三个方面的内容:"一个是爱,一个是自由,一个是美。"①徐志摩的一生是追求理想、追求自由和谐的一生,追求美的一生。正如他在《雪花的快乐》中所写的:"假如我是一朵雪花,/翩翩的在半空里潇洒,/我一定认清我的方向——/飞飏,飞飏,飞飏,——/这地面上有我的方向。"这里展现的是爱、自由与美的艺术境界和人生境界,是对至真至美至纯之所在的人生世界的向往,也传达出为爱而消融的自由欢畅的精神世界。所以,为了理想的人生,诗人用生命在寻找、追求。在《为要寻一颗明星》、《我有一个恋爱》等诗中,诗人抒写了对理想的执著追求,为要追求心中的明星,"我骑着一匹拐腿的瞎马",冲进这"黑绵绵的昏夜",尽管理想难寻,但也要"向着黑夜里加鞭",直到倒在荒野里。

追求理想的爱情。爱情是徐志摩生活中的重要内容,也是他的诗作主要抒写的情感。诸如《起造一座墙》、《望月》、《这是一个懦怯的世界》、《落叶小唱》、《丁当——清新》、《最后的那一天》等都有对爱情的真挚的流露,表达了为理想的爱情而与世俗社会进行挑战的决心,这里有爱情的和谐幸福,也有爱情的痛苦,有爱情至上、以爱调和一切的思想,也有爱情的守望与倾诉,爱情成为徐志摩个性与自由的代名词。

追求理想的自然。徐志摩是一位自然之子,大自然是诗人自由与爱的呈现方式,也参与到了他的艺术之中。"我是个自然的婴儿,误入了人间峻险的城围"(《诗》),所以他的诗把大自然称为"最伟大的一部书",大海星空、白云清泉、空谷幽兰、落叶秋声等自然的精灵融入了他"爱"、"自由"与"美"的诗化追求中。如《朝雾里的小草花》、《五老峰》、《沪杭车中》、《海韵》、《黄鹂》、《山中》等,抒发了诗人对自然的深厚感情。《再别康桥》是诗人流传甚广的一首咏物抒情诗,是诗人康桥情结的真挚的诗意书写。在这里,康河的柔波、西天的云彩、夕阳的金柳、软泥上的青荇、河中的水草,都化为诗人对康桥的万般柔情,也成为诗人淡淡的感伤和离愁的写照。

追求理想的社会。在诗人的笔下,自由和谐的理想是与庸俗的社会现实不相容的。诗人的理想是超越现实的,是美的。但是,爱与美往往只是一种幻象,诗人在现实中所看到的却往往是丑恶、肮脏、黑暗,这时,诗人的笔就不再那么悠扬,而是以嘲讽、批判的口吻面对生活中的一切,《死尸》、《西窗》、《叫化活该》、《太平景象》、《盖上几张油纸》等,对现实的批判与揭露,反

---

① 胡适之:《追悼志摩》,载《新月》第4卷第1期,1932年1月。

映了诗人对现实社会的一种态度。

（周海波）

305. 徐志摩的新诗创作进行了哪些艺术形式上的探索？

徐志摩的诗歌创作巧于构思，长于旋律，完美体现了新月诗派诗歌创作的艺术追求。其诗歌艺术形式上的探索主要表现在以下几个方面：

以讲究音韵与节奏为主要特色的音乐美。徐志摩认为："一首诗的字句是本身的外形，音节是血脉，'诗感'或原动的诗意是心脏的跳动，有它才有血脉的流转。"①他强调诗的音乐性，他能把握每一首诗的"诗感"，寻找相应的诗律，善于使用重叠、反复、排比、对偶等手法，造成回环往复的音乐效果，如《雪花的快乐》中"飞飏，飞飏，飞飏"的连用，《再别康桥》中开头四行诗中，连续三次反复使用"轻轻的"，都极富节奏感。在音韵上，徐志摩善于采用西洋押韵的方法，主要押韵方式有抱韵（ABBA），如《为要寻一颗明星》；随韵（AABB），如《雪花的快乐》、《古怪的世界》；交韵（ABAB），如《去吧》等。

以意象营构为主的构思艺术。徐志摩诗中的意象融合了东西诗的艺术精华，以活跃的富有创造力与想象力的意象，丰富了新诗的艺术世界。如"像是春光，火焰，像是热情"的黄鹂（《黄鹂》），翩翩起舞的雪花（《雪花的快乐》），那"恼着我的梦魂"的落叶（《落叶》）等，在徐志摩的诗中，一阵风、一片纸、一缕光痕，都被赋予了丰富的内涵，在瞬间的灵感袭来中被诗人捕捉到，化为诗的意象。

章法整饬、词藻华美的艺术风格。徐志摩是一位不断试验与创造诗的艺术形式的诗人，进行诗的"体制的输入与实验"②：一方面，他特别注重尝试各种诗体，诸如对话体、唐璜体、自由体、商籁体、独白体、歌谣体、无韵体、奇偶韵体、散文体等各种诗体。另一方面，徐志摩又非常讲究诗的形式和章法。徐志摩不像闻一多那样追求诗体的整齐，而是讲究诗形而不为其拘囿，整饬中有变化。《再别康桥》每节四行，每行两顿或三顿，一三行稍短，大抵六字，二四行稍长，大抵八字，诗形大体整齐而又错落有致，首尾相接，遥相呼应，如同康河的柔波，泛着层层的涟漪，与诗人的情感波澜一起绵延跌宕。

徐志摩的诗在语言上也极为讲究，华美、浓艳、妩媚、明丽，和着音乐的节拍，传达出诗人寻爱求美的情感世界。如《沙扬娜拉——赠日本女郎》一诗虽然短小，但极富韵味的语言深蕴着丰富的内涵："最是那一低头的温柔，/像一朵水莲花不胜凉风的娇羞，/道一声珍重，道一声珍重，/那一声珍重里有蜜甜的忧愁——/沙扬娜拉！"诗人捕捉了女郎道别时短暂的姿态，用"最是那"三个字强调"一低头"的动态效果，突出了女郎楚楚动人的韵致。

① 徐志摩：《诗刊放假》，《晨报副刊·诗镌》第11期，1926年6月11日。

② 陈西滢：《新文学运动以来的十部著作》，见《西滢闲话》，201页，北京：人民文学出版社，2000。

而"道一声珍重，道一声珍重"的复沓，平实的语言中却有万种风情透露出来。在徐诗中，词藻丰富，比喻生动，显示着汉语特有的韵味和美。

（周海波）

306. 简述朱湘诗歌的艺术特色。

朱湘（1904—1933）是新月派中富有才情的诗人，早年曾结集出版诗集《草莽》（1927），1933年去世后，由友人编辑出版了《石门集》（1934）和《永言集》（1936）。其诗歌创作主要表现出以下几个方面的艺术特色。

朱湘的诗歌创作认真地实践了新月诗派"以理性节制感情"的美学原则，诗歌的基调都建立情感的平静和艺术形式的节制上面，因而，他的诗不像郭沫若那样汪洋恣肆，而是在整饬的艺术形式中熔铸诗情，讲究形式的完整。经过多方面的艺术试验，朱湘的诗在章法上倾向于章与章之间对衬或者整齐划一，以完美的建筑形式引起读者的阅读体验。在音韵的选择上，他主要根据诗的内容与情绪安排诗韵。如《采莲曲》以"左行、右撑""拍紧、拍轻"这样的短语，形成了柔媚婉转、回旋往复的旋律，诗的律动如同置身小船上，随着水波的起伏和小船的前行而轻摇慢晃，使人产生如入梦境一般的感觉。正如苏雪林所评价的那样，朱湘的诗"技巧之熟练，表现之细腻，丰神之秀丽，气韵之娴雅"，显示了朱湘诗艺的成熟与练达。

以古典诗词的意象、意境入诗。朱湘的作品中经常出现以"歌"、"曲"为题的诗，如《催妆曲》、《婚歌》、《摇篮曲》、《采莲曲》等，有意使用旧诗词或曲的调子，形成"古典而华奢"的审美风格。《采莲曲》是朱湘的代表作，作品采用了传统的意象和意境，以江南采莲这一迷人的古典景象入诗，复活了传统的古老意象。咿呀的莲船与少女的歌声，荡漾在落日的余晖中，漂浮在苍茫暮色里，歌声与桨声相互应和，荷花与采莲女相映衬，呈现出人与自然的浑然一体。其他如《葬我》中的想象中葬于荷花池内，《有一座坟墓》中的"萤火"、"怪鸟"、"黄月"等意象，《摇篮曲》里边摇篮边吟唱的少妇，《催妆曲》里的待嫁新娘等，都是具有"东方的静的美丽"的形象，呈现出了具有古典意味的审美风格。

（周海波）

307. 什么是臧克家诗歌的"坚忍主义"？

在中国现代诗人中，臧克家（1905—2004）享有"农民诗人"称号，他早期跟随闻一多学诗，受其影响比较明显，诗风也颇有闻一多的味道。1933年出版了他的第一部诗集《烙印》，引起文坛关注。随后又出版了《罪恶的黑手》（1934）、《从军行》（1938）、《泥淖集》（1939）、《泥土的歌》（1943）、《生命的零度》（1947）等。

臧克家的诗歌创作从一开始就与农民建立了血肉般的联系，表现出对底层社会的关注与同情，并为中国现代诗坛贡献了独特的具有农民精神特征的"坚忍主义"人生哲学。所谓"坚忍主义"就是中国农民式的对生活默默承受着惨烈的压迫和无心的苦难，正视现实人生的险恶与社会的黑暗，坚韧顽强地生活着，承受现实中的苦难。在臧克家看来，现实生活是严峻的，充满了苦难与不幸，"这可不是混着好玩"。他已经清楚地看到，生活中的黑暗与不平一次又一次地让他感受到"连呼吸都觉得沉重"(《生活》)。在这方面，《老马》可以称得上代表性的作品。诗中的"老马"既是中国农民的代表，也是人生的象征，他对于生活的态度就是负载人生的重量，"总得叫大车装个够"，"背上的压力往肉里扣"，而且对这样的重负他"横竖不说一句话"，表现出对生活的承受与忍耐。因此，"它有泪只往心里咽"，还要坚持着前行，生活之路总还是要走下去的。

坚忍主义也表现在艺术形式上。臧克家被看做是新诗中的"苦吟派"，他师承闻一多写诗凝练谨严、字斟句酌的诗风，臧克家对字句的锤炼特别认真和执著，如《难民》里"黄昏还没熔尽归鸦的翅膀"，"熔尽"二字既再现了难民们入夜的过程，也写出了他们心情的惨淡的变化。再如《烙印》一诗中写道："我嚼着苦汁营生，像一条吃巴豆的虫。"诗句想象新奇，比喻富有传神色彩，读后让人想象到一个咀嚼着苦难生活的诗人形象。与此同时，臧克家的诗常常运用暗示的手法，营构含蓄蕴藉的意境，如"老马"、"烙印"、"日头"、"洋车夫"、"难民"、"老哥"等形象，在诗人的笔下与特定的背景联系在一起，创造了富有生活意义的境界，读来意味深长。

(周海波)

308. 戴望舒的诗歌抗战后发生了怎样的变化?

戴望舒(1905—1950)是现代派诗歌的代表诗人，他的诗歌创作以抗战爆发为界，分为前期和后期，前期诗作有《我的记忆》(1929)和《望舒草》(1933)，后期诗作主要有《灾难的岁月》(1948)，其思想内涵、语言风格等方面都有明显的变化。

戴望舒早期的诗歌以抒发个人悲剧的情感为主，呈现出浓郁的感伤凄凉的气息。《我的记忆》中所收录的作品，大多都是情诗和愁诗，尤其是"旧锦囊"辑中留存的12首诗，大体都是注重个人情感抒发和孤独忧郁氛围营造的作品。在《我的素描》中，诗人自称是"寂寞的生物"，"我是青春和衰老的集合体，/我有健康的身体和病的心"。《寻梦者》以"你的梦开出花来，/你的梦开出娇妍的花来了，/在你已衰老的时候"结尾，是对人生意义和理想价值的喟叹，更多地表达了诗人梦境失落的痛苦和哀怨。这时的诗歌大多选用枯枝、落叶、暗夜、黄昏、夕阳、荒坟、眼泪、雨巷等意象，语调也往往是低沉的，压抑的，伤感的。1930年代，戴望舒的诗多了一些对人生和世界的哲学



思考，如《古意的客问》、《灯》、《小曲》等诉诸知性的主知诗，写出了诗人对生命价值、灵魂的归宿的思考以及人生的抱负，表现出现代主义的思想特点。

抗战爆发后，民族危机和个人灾难使戴望舒的诗歌作品超越内心情感的狭小天地，一改早期忧郁凄凉的呻吟，开始突出自我与民族的融合，书写民族苦难的悲愤。诗歌表现出爱国主义的情感，内涵渐显丰富厚重，在细微真诚中可见博大浑厚的魅力。后期诗集《灾难的岁月》，有几首诗很明显地体现了诗人思想与风格的变化。如《狱中题壁》"如果我死在这里，/朋友啊，不要悲伤，/我会永远地生存/在你们的心上"，《我用残损的手掌》"我把全部的力量运在手掌/贴在上面，寄与爱和一切希望，/……/因为只有那里我们不像牲口一样活，/蝼蚁一样死……那里，永恒的中国！"这些诗句都表现出一种乐观昂扬的激情和对祖国强烈的热爱。语言也不似早期呜咽、低吟的风格，代之以悲壮和雄浑。

战争的纷乱和灾难使戴望舒经历了从逃避现实到回归现实，从消极避世到积极关注人生和现世的转变，使他的诗歌也显现了从情感的贫弱到内涵的厚重，从风格的单一到艺术的全面成熟的明显变化。

（周海波）

309. 简述戴望舒《雨巷》中的朦胧意象有什么象征意义？

戴望舒的《雨巷》作于1927年夏，发表于1929年。它以优美低婉的调子抒发了诗人浓厚的忧郁和感伤，诗作以富有音乐节奏的旋律抒写了悠长的意境，诗人也因此而获得了"雨巷诗人"的称号。

在《雨巷》中，诗人吸收了中西诗艺的精髓，并进行了创造性地整合和转化，将意象营构与意境创造完美地结合在一起。诗作描绘了一幅梅雨时节江南小巷的阴沉图景，借此构成了一个富有浓重象征色彩的抒情意境。狭窄潮湿而阴暗的"雨巷"作为一个朦胧意象，象征了当时黑暗阴郁的社会现实和诗人孤苦凄凉的人生境遇。"雨巷"寂寥悠长似没有止境，延伸着一种压抑感，使整个画面笼罩着郁闷的气氛。抒情主人公"我"就在这样的雨巷中若有所求地彳亍着，渴望逢着"一个丁香一样地/结着愁怨的姑娘"。这个丁香一样的"姑娘"是诗人朦胧而美好的憧憬与希望的象征，然而她"冷漠、凄清，又惆怅"，"像梦一般地"，转而"到了颓圮的篱墙，/走尽这雨巷"。姑娘"像梦中飘过"一样，转瞬便消失了，连同她的颜色，她的芬芳，她的太息与她的惆怅，空留下"我"在雨巷独自彷徨。诗人就这样表达了追求美好理想而最终徒劳的哀怨痛苦的心情。美好的理想是飘忽渺茫、难以实现的，甚至转瞬即逝。这首诗营造出有所求而无所得的意境，将惊天动地的革命失败给诗人造成的由热情的巅峰到冰冷的深渊的心理坠落感，以及不甘失败与落寞而又无能为力的复杂心境烘托得淋漓尽致。"梦一般的凄婉迷茫"的总体风格，又表达了作者在低回自怜的哀怨、悲伤、彷徨、迷茫中的丝丝朦胧理想

和浪漫情愫，含蓄而隐晦地表现了一个青年寻梦者“失望——梦想——失望”的心路历程。

《雨巷》用意象凝聚情感，“丁香”、“雨巷”等意象的营构，在优美的抒情境界中寄托了诗人的情意。“丁香”、“雨巷”以及那个幻想中的姑娘构成了复杂的意象关系，使得诗中的意象一下子超越了一般意象的具体形象和实际意旨，而具有了某种象征意义，诗的意境朦胧，诗意充分，恰如诗人的情绪一样，如梦如幻。诗作用短小惆怅的诗句再现了当时知识青年心灵深处典型的声音。然而，诗的结尾又渗透着渴望出离雨巷、摆脱阴霾孤独的朦胧的理想。

（周海波）

310. 卞之琳是如何进行新诗技巧试验的？

“汉园三诗人”之一的卞之琳（1910—2000）早期受徐志摩和闻一多的影响较重，因而其诗风大体接近于新月诗派，诗作较多表现对社会下层人物的关注，也写个人的寂寞与怀乡的情感。随后对西方现代派文学产生共鸣，诗歌创作形成现代派的风格。主要诗集有《三秋草》（1933）、《鱼目集》（1935）、《汉园集》（1936，与人合集）、《雕虫纪历》（1979）等。

卞之琳于1933至1937年间的创作显示出成熟的风格，尤其是《距离的组织》、《尺八》、《圆宝盒》、《白螺壳》、《断章》等，代表了他在新诗艺术方面的探索。在这些作品中，卞之琳对社会现实并不是特别关注，而是醉心于哲学的思考和新诗艺术技巧与形式的试验，在瓦雷里、艾略特等现代诗人那里汲取营养，着力于诗的“欧化”试验。其主要成就有以下几个方面：

致力于“诗的非个人化”，将西方小说化、典型化、戏拟化手法与中国传统的意境结合在一起，以“看风景”的冷眼旁观的心态处理日常生活，从而使其诗作具有极高的客观真实性。他说，他写诗“常倾向于写戏剧性处境，作戏剧性独白或对话甚至进行小说化”①。如《距离的组织》以心理意识的流程为线索，随着意识的变幻，时间和空间距离也不断地转换。在这一转换过程中，现实与历史、真实与虚幻交错叠加，展现在读者面前的是一段变动的时空距离，也是一个变幻着的梦，所有这些构成了扑朔迷离的“风景”。

卞之琳的诗晦涩难懂，重视个人的感觉，以暗示和象征，构成隐晦的艺术境界。他重视意象而不注重各部分间的联络，繁复的组织造成了诗意表达的丰富和朦胧。同时，他一些诗里的“我”也可以和“你”、“他”进行人称互换，多人称、多角度、多层次的转换增加了诗的朦胧与艰涩，使人需要进行破译才能读出味道。

讲究诗的格律形式，在诗的规则内进行诗体试验。卞之琳在新诗形式

① 卞之琳：《人与诗：忆旧说新》，10页，北京：三联书店，1984。

上也进行了试验，诗体大多简短精致，在“顿”与“音组”的齐整和韵脚的安排上做了一些探索，语言上则在现代白话文的基础上吸收文言与欧化句式甚至方言来丰富表达方式。

（周海波）

311. 简析冯至《十四行集》的思想艺术特色。

冯至的《十四行集》(1942)标志着中国现代主义诗歌所达到的一个高峰，由27首诗构成，其中各诗均以优美整饬的十四行体写成。它是诗人冯至“中年”生命的一次探索，一次生命的哲学思考和诗意回答。

从思想的层面来看，《十四行集》是诗人在20世纪40年代特殊的战争背景下的生命体验。诗人以一颗敏智的心体察万物，聆听大自然的无语的倾诉，以思想去追随存在的踪迹，解答隐蔽的存在意义之出场，用他充满灵性的眼睛发现了不平常的事物和世界的奥秘。“我们准备着深深地领受/那些意想不到的奇迹，/在漫长的岁月里忽然有/彗星的出现，狂风乍起”(第1首)，在这平静的句子里，已经透露出诗的思想痕迹，表现出对世界的奥秘探求的理性精神。诗人受到德国哲学的影响，对生命的理解带有明显的存在主义特征，面对战争与死亡，诗人指出不但要勇于承担，而且还要能够“蜕变”。生命与死亡这是一组对立的关系，在对立中相互转化。“歌声从音乐的身上脱落，/归终剩下了音乐的身躯/化作一脉的青山默默”。个体生命的死亡，就像是树叶在秋风中脱落一样，死亡、凋零，又获得新生，这是自然的规律。

在冯至的诗中，世界是一个浑圆的整体，宇宙万象是复杂的组合，正如同“从一片泛滥无形的水里，/取水人取来椭圆的一瓶，/这点水就得到一个定型”(第27首)，那么，在这样的世界里“向何处安排我们的思，想?”诗人深刻意识到要把握宇宙的奥秘、认识生命的真谛，需要在感性的世界里进行理性的认知，在复杂的人生中得到清晰的思想，在个体的存在中获得生命哲学。

在艺术上，冯至结集时将诗的顺序按照内在的情感逻辑进行组合排列，第一、二首表明了诗人的生命态度，中间经过不同诗歌主题的变化以及诗人情感的演变，最后归结到“但愿这些诗像一面风旗/把握一些把不住的事体”(第27首)，诗集构成了一个完整的浑圆的整体。创作过程中，诗人实现了由情感向经验的转变，通过里尔克式的雕塑或绘画体现经验，使知觉客观化，“使音乐的变成雕塑的，流动的变成结晶的，从浩无涯际的海洋转向凝重的山岳”①。从每一首的艺术创造来说，诗人注重将西方现代诗歌观念与传统的审美观念融合在一起，不追求现代诗的陌生化效果，而是注重诗的经验性

---

① 冯至：《里尔克——为十周年祭日作》，载《新诗》第3期，1936年12月。

和凝动性，表现出相当成熟、圆润、清致的特点。

（周海波）

312. 穆旦诗歌创作在艺术上取得哪些成就？

穆旦(1918—1977)是九叶诗派中流派风格最突出、最有成就的诗人。他少年时代就已经流露出早熟与早慧的特点，在诗歌创作中表达了对现实苦难的关注和对人生哲理、宇宙奥秘的探求。1940年代后，穆旦的创作进入了成熟期，与郑敏、杜运燮并称西南联大的"三星"，先后出版了诗集《探险队》(1945)、《穆旦诗集》(1947)、《旗》(1945)等。穆旦的诗歌建构了一个独特而丰富的世界，既有关注现实的自觉理性，而又有现代主义关注人的灵魂的"丰富的痛苦"，为新诗现代性进行了多方面的艺术探索。

穆旦诗歌创作艺术上的突出成就首先表现为对西方现代诗歌艺术资源的充分吸纳。穆旦早期诗歌徘徊在浪漫主义和现代主义之间，40年代则主要吸取现代派的营养，并很快形成了自己的艺术风格，被认为是"中国最早有意识地采取叶芝、艾略特、奥登等现代诗人的部分表现技巧的几个诗人之一"①。从西方现代主义诗歌那里，穆旦寻找到了一种适合于内在生命要求的诗的观念和表达方式。穆旦不是简单地模仿西方现代诗歌，他是在充分感受民族所经受的痛苦和生命的沉思中，接受了西方美学及其诗歌理论和观念，体会到了一种生命哲学，将西方现代诗歌艺术完美地融入自我的思想开掘中。

穆旦诗歌在艺术上的探求表现在充满矛盾的张力的构造上。穆旦的诗以痛苦的丰富和感情的复杂著称，表现为"思维的复杂化，情感的线团化"②。复杂的情感和思维的变化使穆旦总是围绕一个或者数个矛盾来展开诗的写作，从对人生的深刻洞察中展现一种独特的诗艺，在悖论、反差与矛盾的方向中着笔，通过不同力量间的较量，建构具有艺术张力的诗行，在极端性的表述中形成诗的想象力。在《赞美》中，诗人用"走不尽的……"和"数不尽的……"句式，抒发出在阔大辽远的时空背景下所呈现出的民族无尽的痛苦。在《三十诞辰有感》中写道："在过去和未来两大黑暗间，以不断熄灭的/现在，举起了泥土，思想和荣耀"。诗行的跳跃、猛进和突转，造成一种审美感受上的陌生与新异，将过去、现代和未来的时空概念转化为富有张力的抒情。

思想知觉化的抽象抒情方式是穆旦诗歌艺术成就的又一个突出特征。"五四"以来，新诗信奉诗是情感的宣泄，穆旦强调的是生活经验化为内在的生命体验，将心灵的活动转化为身体的感受，把客观主观化，使思想审美化。

---

① 杜运燮：《穆旦诗选·后记》，北京：人民文学出版社，1986。

② 郑敏：《诗人与矛盾》，《一个民族已经起来》，39页，南京：江苏人民出版社，1987。



《春》是穆旦的代表作之一，它的主题是“春”，却又不同于一般的咏春，而是以新的形象和哲学思辨传达出诗人生命的欲望。诗中的“春”被赋予许多肉体欲化的具体形象：“绿色的火焰”是草的欲望，它渴求着拥抱花朵；花朵的欲望是“反抗着土地”而伸出来的；春天的欲望被紧锁在园子里，而我们的青春的欲望则被紧闭在“二十岁”的肉体里。诗人从春天联想到青春，将青春的情感化为身体的感知，形象与思辨结合为一体，青春的理想与生命的勃发在“新的组合”中获得了诗学上的升华。

（周海波）

313. 怎样理解穆旦诗歌创作的叛逆性？

穆旦是自觉叛逆传统的诗人，他的诗歌创作的叛逆性是对传统（包括“五四”以来所形成的新诗传统）诗歌的叛逆，主要表现在以下两个方面。

第一，对传统诗歌意境的叛逆。

在穆旦看来，中国古典诗词和西洋现代诗的最大区别就在于：“是否要以风花雪月为诗？现代生活能否为诗歌形象的来源？”①穆旦反对使用那些“风花雪月”的形象传达出的诗意，而是主张以特殊的现代生活的经验作为诗歌的表现对象，所以诗歌表达的不是情感而是生活经验，“风花雪月”是一种古典的诗的境界，穆旦所要完成的则是一种“非诗意化”的独特的境界，即“是用了‘非诗意的’辞句写成诗”②。穆旦在诗中极力突出主体的生活经验，强调抽象的抒情和理智化的叙述，创作中经常出现对立两极间的跳跃和突转，使读者在阅读过程中产生奇异的审美感受。如《五月》写“勃朗宁，毛瑟枪，三号手提式。/或是爆进人肉去的左轮，/它们给我绝望后的快乐”。再如《还原作用》一诗中写道，猪在“污泥里”“梦见生了翅膀”，频频念着“你爱我么”的“跳蚤，耗子”，以及“荡在尘网里，害怕把丝弄断”的生命的“空壳”。诗中的意象完全是陌生的，是对古典诗词艺术传统的反拨。打破了古典诗的和谐、均衡的审美特征，而代之以动态的奇异的体现着现代的气息形象，使人们在新鲜的审美感受中领会诗的艺术取向。

第二，对传统诗歌语言的叛逆。

穆旦的语言是独特的。穆旦在诗歌创作中尝试了一种既不同于中国古典诗词的文言，也不完全等于“五四”以来的白话语言，而是将大量现代生活的词汇引入诗中，创造了一种介于口语与书面语之间的文体。如《春》中的语言新奇且具有象征意义，抽象与具象语词常常交错并用，诗人对比喻、通感等修辞手法的运用，充分发挥了汉语的弹性，使日常语言和自然意象具有了语义表达的“间接化”的艺术效果。如“绿色的火焰”、“美丽的欲望”、“泥

---

① 穆旦：《致郭保卫的信》，《蛇的诱惑》，222页，珠海：珠海出版社，1997。
② 穆旦：《致郭保卫的信》，《蛇的诱惑》，228页，珠海：珠海出版社，1997。

土做成的鸟的歌”等，这些词语的运用都与日常的意思不一致，显示出现代化的特色。穆旦在诗的语言现代化方面的努力，对中国现代新诗艺术具有重要的决定性的意义。

（周海波）

314. 何其芳的诗歌创作有哪些艺术上的成就?

何其芳（1912—1977）是“汉园三诗人”之一，曾与卞之琳、李广田出版过《汉园集》、《预言》（1945）、《夜歌》（1945）等。作为“现代派”诗人，《预言》集表现了何其芳青年时代的孤独、寂寞和对爱情的向往与梦幻，追求“纯诗”，注重朦胧美、意象的繁复和联想的奇特，其诗歌具有强烈的唯美主义倾向，开始显示出其华美艳丽的艺术风格。

何其芳的诗歌以口语的自然语调为基础，但又讲究凝练，避免抽象又绝少直然裸露，用语言的形象化和色彩性来暗示内心隐蔽的情感，以美的雕绘和匀称的光影来向读者展示一个唯美的想象的世界。《预言》中的语言，以脱离尘寰为美，以朦胧幻想为美，以寂寞忧伤为美，勾勒出或精致绮丽、或幽深凝重的意境来表达缥缈的情感，具有凄美哀婉的风格。

受象征主义诗歌乃至意象派诗歌的影响，何其芳早期的诗歌具有意象繁复的特点，以捕捉“刹那间闪出灵光的意象”来追踪自己对内心和人生的感受。如《预言》中，充满着“黄昏”、“迟暮”、“白霜”、“冷雾”、“独语”、“荒郊”、“冷泪”、“寒塘”、“墓”、“梦”、“寂寂的泪”、“寂寞的思妇”等直指孤独的意象，体现出古典诗词的妩媚精致与现代艺术超脱抽象的融合，犹如流动性的情感雕塑，突显出诗人既无法投入现实之中，又无法融入他乡之土的飘零孤独、无所依托的彷徨心境和生存真相。

在何其芳的诗歌中，生活的境遇、自然的场景、情感的领悟往往以具象形态进入诗人思维的运作，使诗歌不是以概念的形象呈现，而是由无数意象引起的幽深丰富的联想，营造了一种令人回味的意境和氛围。细细品味“襟上留着你嬉游时双桨打起的荷香，/袖间是你欢乐的泪，慵困的口脂，/还有一枝月下锦葵花的影子，/是你合眼时偷偷映到胸前的”（《罗衫怨》），淡淡地渗透着诗人对所爱少女的怀想；而“黄色的佛手柑从伸屈的指间/放出古旧的淡味的香气；/红海棠在青苔的阶石的一角开着，/象静静滴下的秋天的眼泪；/鱼缸里玲珑吸水的假山石上/翻着普洱草叶背的红色；/小庭前有茶漆色的小圈椅/曾扶托过我昔年的手臂”（《昔年》）又展现了诗人对昔年沉静感伤的追忆。

诗人后期从寻找“梦中的道路”转而对社会的关注，代表诗集《夜歌》虽真诚地抒写了自己的心灵和感受，亦有直白有力、返璞归真之感，但一部分诗作随政治化、概念化内容的加强，诗句散文化倾向明显，单调直陈、平淡无奇的表达方式和语言结构使艺术性大大削弱。

（周海波）



315. 试析艾青《大堰河——我的保姆》的情感特征。

《大堰河——我的保姆》(1933)是艾青(1910—1996)的成名作和代表作。诗人以饱满真挚的感情,描写了哺育他长大的保姆"大堰河"痛苦而悲惨的一生,抒写了自己对乳母的怀念和赞美,控诉了社会的黑暗与不公。"大堰河"是诗人为大堰河建造的满含挚爱的恒久的雕像,也是勤劳、善良、朴实、贫苦的中国劳动妇女的雕像。因此,这是一首呈献给千千万万劳苦农民的"赞美诗",也是一首"给予这不公平的世界的咒语"。

《大堰河——我的保姆》中流溢着爱,这既是大堰河对她的乳儿的纯洁的、无私的爱,又是她的乳儿——诗人对养育他的乳母的刻骨铭心的爱,在第 4 节中,诗人饱含深情地回忆起"我"与大堰河一起度过的虽然贫苦但却让"我"感到无限温暖的生活。连续用了 8 个"在你……之后"的句式,为读者真实地再现了大堰河勤劳操持家务的情景。在这些话语中,我们能感到大堰河勤苦操劳、仁爱善良的行为在"我"心中投下的母爱光辉。

《大堰河——我的保姆》是献给大堰河的,然而诗人并未满足于一己之爱,而是赋予了"大堰河"某种象征的意义:即中国大地、中国农民的化身。这是一个"沉默"的大地母亲和生命养育者的形象:沉默中蕴涵着宽厚、仁爱、淳朴与坚忍。在第 11～13 节,诗人用儿子对母亲的情感,为大堰河"写着一首呈给你的赞美诗",并将这种情感扩大,"呈给大地上一切的,/我的大堰河般的保姆和她们的儿子",直接抒发了对广大劳动人民的敬爱之情。这既显示出了诗人的博大胸怀,也是这首诗的普遍价值之所在。

《大堰河——我的保姆》表达了诗人对中国广大农民的同情和关切,也表达了对那个不公道世界的诅咒。诗人描写了大堰河家极端贫苦的生活之后,紧接着联想到自己家里的豪华生活:"我摸着红漆雕花的家具,/我摸着父母的睡床上金色的花纹,/我呆呆地看着檐头的我不认得的'天伦叙乐'的匾,/我摸着新换上的衣服的丝的和贝壳的纽扣……"这里展示的不仅是地主与贫苦农民生活水平差异的悬殊,还是诗人的虽显朦胧却已萌芽的叛逆意识。此外,大堰河的生前勤奋劳作与死后的惨淡凄凉、大堰河对乳儿的"美梦"与现实粉碎了她的梦,都构成了强烈的对比。大堰河勤劳善良的品格与她的悲惨命运就在这对比中凸现出来,从而显示出诗人对大堰河的赞美和对不合理的世界的诅咒。

(王金胜)

316. 试析艾青诗歌中的独特意象。

艾青诗歌的一个重要艺术特色就是,通过营造丰富多彩的意象来表现丰厚深刻的思想内涵,抒发深沉忧郁的感情,使抒情形象更加丰满生动。

艾青诗中经常出现的意象是：土地与太阳。“土地”凝聚着诗人对祖国——大地——母亲最深沉的爱；爱国主义是艾青作品中永远唱不尽的主题。把这种感情表现得最深沉动人的，是《我爱这土地》。“为什么我的眼里常含泪水？/因为我对这土地爱得深沉……”，诗歌用真实而朴素的诗句，说出了回旋于诗人内心深处永恒的土地情结，表达了一种刻骨铭心、至死不渝的深沉爱国感情。“土地”的意象还凝聚着诗人对勤劳朴实却生计维艰、命运悲惨的劳动者最深沉最炽烈的爱，以及对他们命运的关注与探索。《雪落在中国的土地上》、《北方》、《乞丐》、《手推车》等，描绘的是灾难深重的祖国大地、饥寒交迫的人民，诗中笼罩着一层深沉的悲哀。《雪落在中国的土地上》中的“风”和“雪”既是大自然景象的写实，又是当时惨遭战乱的现实的艺术写照，不仅仅表现了自然界的寒冷，更暗含了诗人对民族命运的忧思和悲愤，既传达了深刻的思想内容，又为诗篇抒发忧国忧民的深情作了铺垫。诗人把自己的感情、命运都赋予时代和祖国的大地，真实而生动地写出了中国农村现实的灵魂，以及土地上那些普普通通的农民和士兵的生活和斗争。他的这些感情深沉的诗句，打动了千万个读者的心灵。

“太阳”是艾青诗歌中的另一个重要意象，它是诗人灵魂和爱国主义情感的另一种表现形式：对于光明、理想和美好生活的热烈的、不息的追求。其大量诗作如《向太阳》、《火把》、《黎明的通知》等，都表现了诗人对于光明的热望和神圣情感。长诗《向太阳》将武汉街头实景同以太阳为象征的祖国的光明结合起来，把客观的描述同诗人的主观抒情交融在一起，通过对太阳的赞颂，表现了诗人对光明与民主的新中国的追求和向往。全民抗日战争的到来，使诗人看见了“真实的黎明”。昨天，“流着温热的眼泪/哭泣我们的世纪”，“用可怜的期望/喂养我的日子”；今天，“我看见日出/比所有的日出更美丽”，“初升的太阳照在我们头上”，这太阳，“比处女/比含露的花朵/比白雪/比蓝的海水”，“比一切都美丽”。诗人借助于对太阳的歌颂，赞美了被抗日烽火照亮了的祖国大地和人民。长诗《黎明的通知》将代表着光明与正义的“黎明”拟人化，赞美了光明的无私，表露了人民对于光明的渴望。

（王金胜）

317. 怎样认识艾青诗歌中忧郁的诗绪？

艾青诗歌中充满着浓厚的忧郁色彩。“忧郁”渗透了诗人的灵魂，是构成艾青诗歌艺术特性的基本要素之一。艾青诗篇中的主导性情绪，就是艾青式的忧郁诗绪。

这种忧郁的诗绪形成的原因是多方面的。一方面，他虽出身地主家庭，却由农妇养大，被压抑、被遗弃的感受形成了他沉默忧郁的个性。一方面来自于留学法国时所感受到的“漂泊的情愫”和西方象征派、印象派文学思潮以及波德莱尔、马拉美、魏尔伦等著名诗人的影响，象征主义诗歌对忧郁、神

秘和以"丑"为美的艺术追求，在艾青的诗歌中留下了或明或暗或浓或淡的影子。另一方面也来自于特定的时代。抗战时期，他辗转于北方，亲见了农民的苦难，与感时愤世、忧国忧民的思想文化传统产生了心灵的契合。从《大堰河——我的保姆》到"太阳组诗"、"北方组诗"，他的作品总与人民和祖国的命运联系在一起，所以，他的忧郁常常是忧国忧民情绪的一种具体表现。

艾青诗歌中忧郁的诗绪源自民族罹受的苦难，饱蕴着"苦难美"的爱国深情。艾青生活在一个中华民族遭受苦难最深重、最残酷，又是反抗战斗最激烈、最悲壮的年代。因此，艾青的诗始终回响着悲愤的倾诉、绝望的抗争和热烈的憧憬。在诗人的笔下，古老而丰厚的土地忍受着痛苦和灾难暴风雨般的打击。《雪落在中国的土地上》写道："中国的苦痛和灾难，/象这雪夜一样广阔而又漫长呀"；那滚过黄河故道的《手推车》所发出的尖音也"响彻着/北国人民的悲哀"……正是这贫穷与饥饿、愚昧与闭塞、战争与死亡像阴影一样缠绕着这个古老的种族。诗人的痛苦和幸福深深植根于社会和历史的土壤里。诗人一再吟咏："为什么我的眼里常含泪水/因为我对这土地爱得深沉……"(《我爱这土地》)，"中国/我的在没有灯光的晚上/所写的无力的诗句/能给你些许的温暖么？"(《雪落在中国的土地上》)，一种刻骨铭心的爱国主义情感力透纸背，感人肺腑。

艾青诗歌中忧郁的诗绪也是一种生命本体意识的艺术表现，流露着个体生命的压抑感和孤独感，体现出一种深沉的生命悲凉感；但是，为脚下的土地而歌唱，为民族命运而担忧，为不幸的人们而呐喊，为光明和未来而放歌，是艾青诗绪的主导旋律。

艾青诗歌中忧郁的诗绪并非消极的悲观绝望，而是一种深沉的力量，表现的是诗人对美好生活的执著追求和坚强信念。于是，诗人一再讴歌太阳、黎明、火把，写下一首首催人奋发、鼓舞斗志的光的赞歌。因此，忧郁与明朗、悲愤与抗争构成了艾青诗歌中忧郁诗绪的核心内容。也正是由于这诸种感情的冲突与融合，使其诗歌创作获得了丰厚的历史内涵和感人的艺术魅力。

（王金胜）

318. 简述艾青诗歌的艺术形式。

艾青诗歌具有独特的感受世界和艺术地表现世界的方式。他的诗很自然地借鉴了西方象征主义与印象派的艺术手段，却又能与中国古典诗歌常用的"意象"方式沟通，这形成了艾青诗歌独特而杰出的艺术形式。

首先，艾青诗歌注重捕捉瞬间印象与感觉并加以渲染，强调主体思想情感对感觉的融入和渗透，由此展开丰富的联想，创造出既明晰又具有广阔象征意蕴的视觉形象。他善于用光、色的渲染，以至构图、线条的安排来增加

形象的鲜明性。但是，与象征主义对纯粹感觉的强调不同的是，艾青诗中的光、色、构图、线条，不再是对感觉印象的直接描摹，而是一种暗示和象征，积淀着丰富而深刻的社会、历史、文化、心理等内容。《大堰河——我的保姆》中，“雪压着的草盖的坟墓”、“长了青苔的石椅”等暗色调给人以孤独、凄凉的感受。而“红漆雕花的家具”、“睡床上金色的花纹”、“油漆过的安了火钵的炕凳”等表现地主生活的华贵奢侈时却使用了明色调，从而与大堰河家的贫穷构成了鲜明对比，使现实的苦难更具难以言说的沉重。

其次，艾青是自由诗体的自觉提倡者，他认为“受格律的制约少，表达思想感情比较方便，容量大——更能适应激烈动荡、瞬间万变的时代”。艾青还提倡诗的“散文美”，认为“散文是先天的比韵文美”，它最接近口语，“新鲜而单纯”，“富有人间味，它使我们感到无比的亲切”。艾青诗体的特点是，奔放与约束之间的协调，即在变化里取统一，在参错里取和谐，在运动里取均衡。他的诗在形式上不拘泥于外形的束缚，很少注意诗句的韵脚或字数、行数的划一，但又运用有规律的排比、复沓造成变化中的统一、参差中的和谐。如《大堰河——我的保姆》全诗 13 节，每节行数不等，少则 4 行，多则 16 行；每行字数不等，少则每行 2 字，多则每行 22 字；全诗不押韵，但每一节首尾句短而重复，以确定基调与色彩，中间几行基本采用排比句式，且多长句，以尽情抒发与描摹。

（王金胜）

319. 田间为什么被称为“时代的鼓手”？

田间（1916—1985）是抗日战争时期应运而生的“时代的鼓手”，他在 30 年代中期就开始了诗歌创作并受到文坛的关注，但真正形成自己的创作风格还是抗战爆发后。田间在特殊的战争年代把握住了战斗意志和时代的战斗节奏，创作了《给战斗者》、《抗战诗抄》等一系列的诗歌。

第一，把握了时代的脉搏。作者亲身经历了战争的生活，紧紧贴近时代的最前沿，关心时代，关注人民，以诗的形式反映了抗日战争的精神特征。写于 1937 年底的长诗《给战斗者》，是他具有代表性的诗作。诗人通过想象，使读者看到了敌人的凶残与狠毒，看到了人民的怯懦与坚强，号召人们“在斗争中胜利或者死”，指出“战士底坟场会比奴隶底国家要温暖，要明亮”。长诗表现了田间诗歌的重要特征，富于现实性和战斗性，表现出诗人对时代的感受力与把握力，其情绪的饱满、精神的高昂、人生哲理的深广，都是那个特定时代诗歌的突出特征。

第二，将民族化、大众化与时代精神密切联系在一起。对诗歌民族化、大众化的探索是田间一直努力和实践的，他把古典诗歌与民歌的艺术特色结合起来，形成了质朴、干脆、真诚的艺术风格。这种风格与战争年代的精神特征联系在一起，既体现了时代的需要，而又是田间个人艺术追求的成熟

标志。在田间的诗歌中有一种积极的生活欲望，“鼓舞你爱，鼓动你恨，鼓励你活着，用最高限度的热与力活着，在这大地上”①。这也就是田间诗歌所达到的艺术境界。

第三，创造了鼓点式的诗歌形式。这一艺术形式是与田间所追求的时代与艺术相结合的结果，他往往将一些铺垫和过渡全部省略，而只留下几个特写的画面，同时又利用诗句的分行特点形成特有的节奏，一个字、一个词或一个短语就是一行诗，利用汉语双音节词或单音节词的组合，以突出强调其击鼓的节奏特点，形成了与抗战时期的时代精神相吻合的风格。如《给战斗者》中“人民！人民！/抓出/本厂里/墙角里/泥沟里/我们底/武器/痛击杀人犯！”《假使我们不去打仗》中，本来可以是一行诗，被作者分拆为两行，以增强其节奏感。“敌人用刺刀杀死了我们”、“看，这是奴才”。闪电般的、跳跃式的、急促的、强烈的句式，体现了鼓点节奏的强烈的震撼力。

田间还有一些长篇叙事诗，如《戎冠秀》、《赶车传》等，虽然也有一定影响，但在艺术上却缺乏必要的个性，思想感情有些空泛、肤浅，诗歌意象、比喻等手法的运用方面也较为随意和粗糙。

（周海波）

320. 臧克家政治讽刺诗的主要特点是什么?

抗日战争胜利之后，臧克家的诗歌创作在题材与风格上发生了一些转变。国民党统治集团打着“民主”的招牌实行法西斯专政，广大人民不但没有享受到抗战胜利的果实，反而再度被推进苦难的深渊。政治高压与国民党政府统治下的社会世相给予臧克家丰富的创作题材，诗人创作了大量讽刺诗借以针砭时弊，讽刺时局，嬉笑怒骂，尖锐辛辣，充满了崇高愤怒的诗情，其政治讽刺诗多收于《宝贝儿》(1946)及《生命的零度》(1947)里，《冬天》中也收录有少量讽刺诗。

臧克家的政治讽刺诗具有如下特点：

一、诗作立足社会现实，关注社会重大主题，如物价飞涨、裁员、反战等，在当时光明与黑暗、正义与邪恶的搏斗中发挥了很大的战斗作用。《谢谢了，“国大代表”们!》描写国大选举，刻画出代表们在选举会上强奸民意、勾心斗角的丑态；《生命的零度》冷峭地揭露出上海“前日一天风雪/昨夜八百童尸”的惨状，与“朱门酒肉臭，路有冻死骨”古今对照；《自焚》表现出人民群众不甘当国民党军队炮灰，不惜自毁自残的悲剧，多侧面多角度地表达出反对内战的强烈情绪。诗人自觉地用讽刺诗参与了光明与黑暗的战斗，表达了对现实的强烈憎恨，鞭挞了国民党统治集团祸国殃民的反动行径。

① 闻一多：《时代的鼓手——读田间的诗》，见《闻一多全集》第2卷，201页，武汉：湖北人民出版社，2004。

二、语言风格上，臧克家在创作政治讽刺诗时一抛过去精致典雅的诗歌语言，力图把诗作写得朴素自然。他尝试用平实的语言与群众沟通，从原来的精雕细琢发展到淋漓酣畅，不追求刻意的“诗意”，采用俗语白话入诗。臧克家的政治讽刺诗中随处可见诸如“摇摇摆摆的大减价旗子/摇摇摆摆的工商业”、“掩起耳朵来/不听你们大睁着眼睛说的瞎话”等白话语言，而《谢谢了，“国大代表”们！》、《“警员”向老百姓说》等诗篇都运用通俗的群众语言对国民党的假民主真独裁作了无情的揭露和辛辣的讽刺。诗人不避民谚俗语，多从日常生活中提炼语言，句式凝练，节奏明快，在诗歌大众化方面作出了贡献。

三、臧克家的政治讽刺诗在辛辣的讽刺之余也具有浓郁的抒情特质，取得了诗歌政治性和艺术性的良好结合。《宝贝儿》、《生命的零度》这两本诗集充满抒情色彩，诗人在长于叙事状物的同时明显地增加了议论和抒情成分。诗人不仅运用讽刺手法迂回地打击敌人，还直接抒发对当局的憎恨、对群众的同情、对光明的期待，时而因民生艰难而痛心疾首，时而因社会黑暗而振臂讨檄。如《裁员》、《发热的只有枪筒子》、《生命的零度》等许多诗篇都是诗人对黑暗现实愤怒的控诉，诗人火一样的热情熔化在诗中，既是政治讽刺诗，也可称作政治抒情诗。

（周海波）

321. 简述绿原诗歌的艺术特色。

绿原（1922—　）又名刘半九，原名刘仁甫，湖北黄陂人。著有诗集《童话》（1942）、《又是一个起点》（1948）、《集合》（1951）、《人之诗》（1983）、《人之诗续集》（1983）、《另一支歌》（1985）、《我们走向海》（1990）、《绿原自选诗》（1998）等十余部。他是“七月诗派”的代表人物之一，其诗具有鲜明的艺术个性，为中国新诗的发展作出了重要的贡献。

一、坚持诗歌创作密切结合现实生活，为人民而歌，为时代吟咏。他继承了新诗的现实主义传统，从现实生活中吸取诗意，从生活和时代浪潮中获取灵感和力量，把诗和人、生活、时代、社会职责联系起来。他在《〈白色花〉序》中曾说过：“努力把诗和人联系起来，把诗所体现的美学上的斗争和人的社会职责和战斗任务联系起来”，他始终信奉“诗人的坐标是人民的喜怒哀乐，人民的代言人是诗的顶峰”，他视人民为“开恩的上帝”。他的《复仇的上帝》、《你是谁》、《破坏》等诗表现了人民的苦难和仇恨，揭露和控诉了丑恶的社会现实，抒发了人民的意愿和向往。他还把诗作为开拓生活的武器：“人必须用诗开拓生活的荒野/人必须用诗战胜人类的虎狼/人必须用诗一路勇往直前/即使中途不断受伤”。

二、强调诗歌客观与主观的高度融合。他认为诗人是生活在现实生活中，诗人应该按照生活的多样化本色，以现实主义的原则进行创作。主张诗

人通过生活现象，把握生活的本质，从生活的具体形态中开掘出内在的深广的社会历史内容，同时将诗人的人格、情感、审美观念融入到客观对象中，达到主客观的高度融合，创造出既能反映深刻的社会历史内容，揭示人生真谛，又有诗人个人声音的艺术形象。因此，他的诗多以厚重的历史感，鲜明的时代性，深刻的哲理性，真挚清纯的情感，给读者以心灵的震撼。如他的《给天真的乐观主义者们》一方面直面现实生活，无情揭示社会的丑恶，另一方面开掘生活的底蕴，发掘中华民族的自强不息与历史乐观主义的精神；他的《沿着中南海的红墙走》、《夜里》、《雪》等诗歌颂了祖国的新生，讴歌了新中国的普通劳动者和新生活。但作者也并没有因为穷苦人当家做主，而放弃自己的声音。

三、诗歌艺术形式上多采用现代自由体形式。自由诗要求内容的自我肯定，要求内在韵律的自我表现。也就是说，诗句随诗人情感的律动、起伏而不断变化，诗句口语化，音节自然，不在文字上过于雕琢、修饰，没有严格的诗行和格律的限制。它的内容和形式就是诗本身。正如绿原所说自由诗“比其它任何格式要自然，而自然作为感情的真实形态，正是诗的生命”(《微型诗话》)。诗人可以让读者自然地直接地体验到作者的情怀、美感，并产生情感上的共鸣。这就使他的诗在自由中有统一，在参差中有和谐，显示出朴素、自然、舒放、简洁、凝练的美感。这在很大程度上适应了他要求在诗歌创作中表现主客观相融的需要。如他的《航海》：“人活着，/像航海，/你的恨，你的风暴，/你的爱，你的云彩。”作者在这里用最简洁、最自然的词句，直接将对人生的印象感悟表达出来，引起读者的无限遐想。

(冯济平)

322.《王贵与李香香》在思想和艺术上取得了哪些成就？

在1940年代的解放区文学创作中，李季(1922—1980)创作的长篇叙事诗《王贵与李香香》(1946)是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》后产生的第一部优秀诗篇，是文学民族化、大众化的优秀代表作。在思想和艺术上取得了重大的成就。

在思想上，表现了新的主题。作品描写了1930年前后，在陕北农村展开的土地革命大背景下，王贵与李香香的爱情故事。王贵和李香香是土生土长的贫穷农民的后代，他们爱情的悲欢离合始终与反帝反封建的土地革命的曲折发展紧密地联系在一起。两人的爱情在遭受挫折时，代表革命力量的游击队总是起到逢凶化吉的作用：第一次王贵惨遭崔二爷的毒打，李香香找到了游击队，解救了王贵，吓跑了崔二爷，使农民得到了解放。第二次崔二爷带回白军，向农民反攻倒算，李香香落入崔二爷的虎口中，就在崔二爷强迫李香香即将成亲的时刻，王贵带游击队杀回死羊湾，解救了李香香和农民百姓，显示了贫苦农民的个人命运与整个革命大业是血肉相连的。“不是

闹革命穷人翻不了身,不是闹革命咱俩也结不了婚。""咱们闹革命,革命也是为了咱。"在以往长篇叙事诗中,贫苦农民并不占主要地位,即使作为描写对象也往往是被侮辱被损害的弱者形象。而在这首诗中,贫苦农民以时代主人的身份占据了作品主人公的地位。这是中国现代诗歌史上出现的深刻变化,标志着中国新诗进入了表现贫苦大众为时代主人的新时代。

在艺术上,李季创造性地采用了"信天游"的民歌体式,为中国现代叙事诗创造了新的民族表现形式。全诗共分三部十三章,共有近一千行,全部采用陕北民歌"信天游"的形式。"信天游"每两句为一节,短的只有一节,长的数十节,表达一个比较完整的意思。作者创造性地把几百首"信天游"较为圆熟地连缀起来,以数十节合为一章,加以标题,构成一个相对完整的情节;然后以"章"连称"部",十三章合为三部;三部合为一诗,描写了一个曲折动人的长篇故事,完成了民间诗体向现代叙事诗的转化。这是中国新诗史上首次用短小的民歌形式创造性地构筑现代长篇叙事诗。它有力地证明了民歌也可以表现现代生活,容纳较复杂的内容,为中国现代叙事诗提供了一种民族化的体式。此外,"信天游"多采用比兴手法,第一句往往是兴起,第二句是叙事。诗人在长诗中或借用"信天游"中原有的句子做比兴,或用生活中的事物及经验作为兴起,增添了作品的艺术形象性和表现力。如"山丹丹开花红姣姣,/香香人才长得好",前一句的"兴"为后一句赞美香香的人才做了形象而贴切的铺垫。在语言上,诗人按照"信天游"的规律,运用经过提炼的口语,通俗而清新,准确而自然,还特别喜用叠字,读来悠扬动听,如"百草吃尽吃树杆,/捣碎树杆磨面面"。在音韵上,"信天游"每节中两行是押韵的,每节之间可以换韵,曲调淳朴、高亢、悠长。长诗在音韵上保持了信天游的原汁原味,节奏鲜明,流畅明快,富有音乐的抒情色彩,显示出迷人的民间魅力。

(冯济平)

323.《漳河水》的思想内容是什么?

在解放区文学中,阮章竞(1914—2000)创作于1949年3月的《漳河水》(刊登在1949年5月《太行文艺》副刊第一期)是继《王贵与李香香》之后,采用民歌形式写成的又一部优秀的长篇叙述诗。全诗共分"往日"、"解放"、"常青树"三部,表现了太行山区三位妇女荷荷、苓苓、紫金英在封建传统习俗的压迫下遭受的苦难,及在共产党的带领下获得解放的过程,是一首歌唱妇女解放的颂歌,具有深厚的思想内涵。具体表现在:

一、反映了旧中国农村妇女在封建婚姻制度摧残下的悲惨命运。作品中的三个女主人公荷荷、苓苓、紫金英在"不知道愁"的时候,就渴望嫁一个如意的丈夫,过上美满生活。但是,"断线风筝女儿命,事事都由爷娘定"。在封建包办婚姻下,结果"三个人的心事都走了样",荷荷嫁到一个"半封建"

(富农)家庭,婆婆凶狠残暴,丈夫又是个四十多岁的“黑心肝”。荷荷吃够了“苦胆拌黄连”的苦痛。苓苓嫁给了满脑子“大男人思想”的狠心狼“二老怪”,靠封建的那套“老规程”、“老王法”对苓苓任意打骂。紫金英则配给了一个“痨病鬼”,结婚半年丈夫病死,还留下个“墓生孩”,从此守寡,受人歧视。三位的不幸婚姻,控诉了封建制度和礼教“吃人”的罪恶,揭示了封建制度下广大劳动妇女的痛苦和不幸遭遇。

二、歌颂了解放区妇女在共产党的领导下,冲破封建思想的羁绊,为获得真正的自由解放而进行的斗争;指明了参加集体生产劳动是妇女彻底挣脱封建习俗束缚,获得真正解放的正确途径。自从共产党领导贫苦农民反封建、闹土改,妇女便“飞出铁笼”。荷荷首先冲出恶婆婆的家门,依靠新政府与老头“黑心肝”丈夫离了婚,成了“自由人”。她积极参加互助组劳动,找到了称心的丈夫,组成了幸福的家庭,并深切地体会到“吃穿住行靠自己,妇女解放才能彻底”。她送丈夫南下闹革命,组织妇女参加集体生产劳动,支援革命战争,同时还鼓励受封建束缚的姐妹同封建习俗斗争,走上新的生活。苓苓在荷荷的鼓励下,参加了互助组的生产劳动,开阔了眼界,并在众姐妹的帮助下,通过“夜训练班”,与丈夫的“大男子主义”作斗争,对其的错误思想进行批评教育,终于使“二老怪”丈夫抛弃了“老规程”、“老王法”,开始接受男女平等的新观念,苓苓也争得了在家庭和社会独立自主的地位。紫金英在荷荷、苓苓的帮助和鼓励下,摆脱了旧的生活,投身于集体生产劳动,并在劳动中“支起腰杆挺起身”,走向了新生。

总之,《漳河水》通过描绘三个不同类型的妇女荷荷、苓苓、紫金英从封建传统习俗压迫下解放出来的过程,说明了妇女的解放有赖于整个社会文明的进步和革命的壮大,有赖于封建制度和封建习俗观念的破除,有赖于妇女自身的经济独立。

(冯济平)

324.《马凡陀的山歌》在思想内容上有什么特点?

袁水拍(1916—1982)从1944年开始以马凡陀的笔名在重庆、上海等地的报刊上发表政治讽刺诗,约有200首左右,后结集为《马凡陀的山歌》(1946)和《马凡陀的山歌续集》(1948),人们习惯将二者统称为《马凡陀的山歌》。《马凡陀的山歌》思想内容极为丰富,表现在:

其一,全面地讽刺和揭露了国统区政府政治的黑暗和经济文化的腐败堕落。比如,《太阳一出》揭露了国民党政府的消极抗战;《一只猪》则讥讽了其对内镇压人民手段的“进步”,对外献媚乞讨的可鄙;《万税》则用“万岁”和“万税”的谐音,描写苛捐杂税对百姓的盘削;《今天什么顶时髦》痛斥了国统区政府的特务统治;《毛巾选举》则嘲讽了国统区政府的假民主、真独裁,等等。其二,还将锋芒指向国际政治舞台。《希特勒的杰作》对希特勒的战争

野心以有力的批判,《赫尔利这老头子》揭露了美帝国主义侵略的本性,《民主和原子弹》揭开了美帝国主义企图垄断原子弹的阴谋和统治世界的野心,《感恩》控诉了美国侵略军在中国为非作歹的暴行。其三,表现了广大市民的痛苦和对国统区政府的不满。如《老母刺瞎亲子目》通过表现一位母亲为了让儿子躲避征兵刺瞎儿子双目的凄惨事件,揭露了国民党发动内战,让贫苦百姓充当炮灰的真实事件,表现了贫苦大众"求人人无情"的无奈心情。《活不起》描写了平民百姓啼饥号寒的悲惨处境:"一半薪水扣预知,/一半薪水还老李,/剩下一个零钱带家里,/去买火油,还是去买米?"作者通过对国统区市民不幸遭遇的描绘,以此激发广大市民对国统区政府的不满和仇恨。正如冯乃超在《战斗诗歌的方向》中所说:"马凡陀把小市民的模糊不清的不平不满,心中的怨望和烦恼,提高到政治觉悟的相当的高度,教他们嘲笑贪官污吏,教他们认识自己的可怜的地位,引导他们去反对反动的独裁政治。"其四,号召广大市民群众起来反抗国统区政府的统治,并为他们指明希望的前景。如《反抗》中,诗人召唤市民群众对帝国主义者及国统区政府的杀人行径要"记下这笔帐,/记住这仇恨,/奋起反抗!"《DDT》则为市民群众指明了民主政治的理想之途:"把政治蚤子杀,/民主就是DDT,/驾驶一架轰炸机,/泅遍筑粉千万里。"此外,《马凡陀的山歌》还对琐屑、卑微、巴结等小市民的弱点进行了讥讽,如《老王求婚记》等。

总之,《马凡陀的山歌》真实地反映了国统区城市末日的政治经济及市民的不满和抗争,尖锐地嘲讽了国统区政府的反动腐败。因此,它在国统区大众争取民主的运动中,在反饥饿、反压迫的斗争中,发挥了鼓舞作用。

(冯济平)

325. 试析梁启超"新文体"的基本特征。

梁启超(1873—1929),字卓如,号任公,笔名有饮冰室主人等,广东新会人。作为近代"文界革命"的主要倡导者,梁启超为了充分发挥文学的经世致用功能,对传统的旧体散文进行改革,用一种半文半白、半雅半俗、骈散杂糅的文字宣传改良运动,这些散文多发表在报刊上,是一种报章文字,其发表处又以《时务报》、《新民报》、《新民丛报》等时事报刊为多,故初被人称为"报章体"、"时务体"、"新民体",后被梁启超称为"新文体"。这种新的散文体式大大地动摇了传统散文的根基,将散文从文言文中解放出来,在中国散文由文言文向白话文的现代转型的过程中起到了过渡和桥梁作用,在中国近代散文史上占有重要地位。

关于这种新文体,梁启超曾在1920年的《清代学术概论》中专门做过论述:"启超夙不喜桐城派古文,幼年为文,学晚汉魏晋,颇尚矜炼。至是自解放,务为平易畅达,时杂以俚语、韵语及外国语法,纵笔所至不检束,学者竞效之,号'新文体'。老辈则痛恨,诋为野狐。然其文条理明晰,笔锋常带情

感，对于读者，别有一种魔力焉。"从中我们可以总结出其新文体的基本特征：

其一，平易畅达，文白合一，骈散相间，并杂以外来语法。由于梁启超创造新文体的目的是"造新声"、"新民"、"觉世"，传播新思想于民众，而非藏之名山传之后世。故要求文章通俗易懂，便于接受。他用浅近文言文，并"杂以俚语、韵语和外国语法"，使文章既言简意赅，又通俗易懂，流利畅达，使渊雅古奥、陈旧僵化的文言文充满活力；同时又能骈散结合，打破骈体与散体的界限，使句式富于变化，增强文章的表现力度；还能吸收外来新语汇、新语法，改造和丰富了文言的词汇系统，更新了文学语言的风格，促进了散文创作主体思维方式的变革。他的《论不变法之害》、《说希望》、《论进步》等都将这些特点发挥到极致。

其二，舒放自由，条理明晰。梁启超提倡行文自由大胆，无拘无束地充分抒写个人的主见，文思应该由"烟士披里纯"(Inspiration 灵感)所鼓动，"纵笔所至不检束"，自由起讫，放言纵论，洋洋洒洒，直抒胸臆，尽意而罢，而不受古文起承转合、韵偶用事之法的约束。但同时文章要讲章法，要"条理明晰"，层次分明，结构严谨，罗列有序。他常常从文章的内在逻辑出发，设置大纲小目，并根据论证的需要，各自成段，条分缕析。这在《变法通议》、《新民说》等长篇政论中表现得十分突出。

其三，笔锋常带感情。任何文章只要作者将真情实感融入其中，便能从情感上打动人。新文体作为向民众宣传资产阶级维新变法思想的新体议论文，不仅需要逻辑严密，以理服人，也需要以情动人。新文体"慷慨论天下事"，将议论抒情融为一体，情理交织。既直抒胸臆、慷慨激昂，又激情洋溢、动人心魄，产生巨大的鼓动力、说服力和感染力。他的《少年中国说》、《呵旁观者文》等文无一不是充满了激情，洋溢着豪气。吴其昌曾在《梁启超》中感叹他的文章"读则摄魂忘疲，读竟或怒发冲冠，或热泪湿纸"；郑振铎更是在《梁任公先生》中赞誉其"笔下大有魔力"，"火辣辣"，"热烘烘"，"有光有热，有声有色"，"沛沛浩浩若有电力"。

由于梁启超过分强调文学"造新声"、"开民智"的社会政治功能，使他的"新文体"也存在一些不足，如语言驳杂不纯、遣词造句粗糙杂乱、写作态度偏激、行文仓促草率等等，流露出一些粗疏浮躁之气。但这也反映出中国近代社会裂变时期先进知识分子忧国忧民、焦灼不安的语境特点。

（冯济平）

326. 简述鲁迅前期杂文的文化内涵。

杂文作为一种报刊文体，是现代作家通过报刊媒介与其所处社会文化环境发生有机联系的重要方式，它反映着现代作家所处时代的社会文化内涵。鲁迅杂文展示了20世纪前30年社会文化演变的历史，映射着中国从传

统走向现代的历程。鲁迅的杂文创作以 1927 年为界，分为前后两个时期，1927 年以前为前期。这期间创作的杂文主要收集在《坟》、《热风》、《华盖集》、《华盖集续编》、《而已集》这 5 本杂文集中。所熔铸的主要文化内涵如下：

第一，以启蒙主义精神，以个性主义和人道主义为主要武器，对封建旧文明、旧道德、旧习惯进行批判，充分体现以科学与民主为旗帜，彻底反对封建文化的时代精神。他的《我之节烈观》、《我们现在怎样做父亲》等猛烈地扫荡了腐朽的封建宗法观念和伦理纲常，主张妇女儿童的解放，建立新的伦理关系，改良社会。在《随感录》等中对所谓的“国粹”进行了一针见血地批判：所谓国粹不外是人身买卖，一夫多妻，缠足，吸鸦片，拖大辫，它们是中国人身上的无名肿毒，应该毫不留情地把它割去。否则中国人要从“世界人”中挤出。在《随感录·三十三》等中则批判了各种愚昧无知的封建习俗，提倡科学，“因为科学能教道理明白，能教人思路清楚，不许鬼混”。《灯下漫笔》对几千年来的中国封建文明进行了极其深刻的剖析和批判，指出“所谓中国的文明者，其实不过是安排给阔人享用的人肉的筵宴。所谓中国者，其实不过是安排这人肉的筵宴的厨房。”号召现代青年“扫荡这些食人者，掀掉这筵席，毁坏这厨房”，去创造“中国历史上未曾有过的第三样时代”。正是出于对中国社会文化的深刻认识，鲁迅对各种复古逆流进行了不屈不挠的斗争。

第二，探索研究改造国民性问题。他的《文化偏至论》、《摩罗诗力说》等从进化论出发，提出“立人”理念，宣扬个性主义。此外，还暴露和批判了奴性、卑怯、惰性、保守、巧滑等国民性劣根性。鲁迅在《忽然想到（七）》中借用“凶兽样的羊，羊样的凶兽”来形容国民的主—奴根性，指出：主子和奴才的逆反性格，可以同时并存在一个人身上，“中国人但对于羊显凶兽相，而对于凶兽则显羊相，所以即使显着凶兽相，也还是卑怯的国民”。正是由于国民的卑怯，使“中国人的不敢正视各方面，用瞒和骗，造出奇妙的逃路来，而自以为正路。在这路上，就证明着国民性的怯弱，懒惰，而又巧滑。一天一天的满足着，即一天一天的堕落着，但却又觉得日见其光荣”（《论睁了眼看》）。鲁迅将种种卑劣的国民性弱点暴于世人之下，这对启蒙者和被启蒙者都是灵魂的拷问，无疑有助于思想革命的推进和新文艺的产生。

第三，社会文化批判与政治批判的结合。1925 年下半年至 1927 年间，“五卅”惨案，“女师大风潮”，“三一八”惨案，北伐战争，“四一二”反革命政变等事件相继发生。感应着时代的脉搏，鲁迅此期间写出了不少杂文，如《记念刘和珍君》、《无花的蔷薇》、《寡妇主义》等，向盘踞在思想、文化、教育、政治领域的反动势力，展开了猛烈的斗争。同时，热烈赞颂和痛切悼念死难烈士。鲁迅将社会文化批判与具体的政治事件结合起来，使他杂文的社会文化批判显露出强烈的政治批判色彩。《记念刘和珍君》谴责了制造“三一八”惨案的北洋军阀政府，赞扬了刘和珍等烈士为自由而献身的精神，抨击了帮

佣文人对学生的诬蔑。热烈地呼唤："真正的猛士，敢于直面惨淡的人生，敢于正视淋漓的鲜血。"

（冯济平）

327. 概述鲁迅杂文的美学特征。

瞿秋白在《鲁迅杂感选集·序言》中说："杂感这种文体，将要因为鲁迅而变成文艺性的论文（阜利通—feuilleton）的代名词。"这显示了鲁迅杂文不仅具有深刻的思想性、战斗性，而且具有高度的艺术性，表现出极强的美学特征。主要表现在：

锋利性。由于鲁迅将杂文直接运用于思想文化领域里的斗争，锋利性可以增强杂文作为武器的战斗力、杀伤力。他在《小品文的危机》中提出了关于杂文的美学见解：杂文"是匕首和投枪，要锋利而切实，用不着什么雅"，它是"能和读者一同杀出一条生存的血路的东西；但自然，它也能给人愉快和休息，然而这并不是'小摆设'，更不是抚慰和麻痹，它给人的愉快和休息是休养，是劳作和战斗之前的准备"。鲁迅杂文无论是论争问题，还是分析事理，无一不是抓住问题的关键之处、症结所在，鞭辟入里，逼近事物的内核和本质，切中要害，一针见血。他在《无花的蔷薇之二》中犀利地指控北洋军阀及其附庸文人的杀人罪行和欺骗行径："墨写的谎说，决掩不住血写的事实。血债必须用同物偿还。拖欠得愈久，就要付更大的利息！"句句剔肤见骨，击中要害。

冷峻性。鲁迅的杂文具有冷峭严峻的特点，其冷峭如匕首投枪上的森森寒光，其严峻如斗士临战的凛然无畏。无论是对现实的针砭，事件的描述，形象的刻画，或是哲理的阐发，鲁迅的杂文都闪耀着冷静的理性分析的色彩，注入了极为严肃认真的人生态度。他在《我之节烈观》中，像解剖尸体的医生一样，冷峻地把"节烈观"这具历史陈尸的里里外外，前前后后，正面反面都作了透彻的探查剖析，层层驳斥了"表彰节烈"的荒谬悖逆。即便是抒情也显示出冷峻深沉的审美特征："惨象，已使我目不忍视了；流言，尤使我耳不忍闻。我还有什么话可说呢？我懂得衰亡民族之所以默无声息的缘由了。沉默呵，沉默呵，不在沉默中爆发，就在沉默中灭亡。"——《记念刘和珍君》中这凛冽沉重的呐喊，令敌人心惊胆颤，令民众激昂愤怒。应该指出的是鲁迅杂文的"冷"是蕴涵着火热挚爱的"冷"，是"出离了愤怒"的"冷"，是唤起人们思想清醒的"冷"，是激发国民战斗的"冷"。

幽默性。鲁迅的杂文充满幽默的审美感受，他杂文的幽默是以轻松、戏谑但又含有深意的笑为其主要的审美特征。他对事物采取内庄外谐的态度，采用夸张、谐趣、反语、借喻、双关、暗示、对比等修辞手法，把缺陷与完善、荒唐与合理、谬误与真理、邪恶与正义、愚笨与机智等两极对立的属性，不动声色地结合为一体。诙谐风趣，纵意而谈，但笔锋所至，无不触及事物

的要害之处，显示出深刻的社会意义及自嘲的智慧风貌。鲁迅在《随感录三十九》中，这样描述国粹派："只要从来如此，便是宝贝。即使无名肿毒，倘若生在中国人身上，也便'红肿之处，艳若桃花；溃烂之时，美如乳酪'。国粹所在，妙不可言。"以反语妙用，显示了国粹派的荒唐可笑，唤起了民众对他们的蔑视。可见，鲁迅杂文的幽默是统一于他的"挣扎和战斗性的"（《小品文的危机》），是"倾于对社会的讽刺"（《从讽刺到幽默》）。鲁迅杂文幽默的美学特征，反映了鲁迅对假恶丑的蔑视和憎恨，对真善美的坚信和渴望，也表现出他过人的机敏和智慧。

（冯济平）

328. 鲁迅《野草》的哲学意蕴和象征手法主要体现在哪些方面？

《野草》和鲁迅其他作品不同，它更侧重于用诗性的话语对自我精神世界进行哲理的审视和探索，展示出一个荷戟独战、上下求索的"精神界之战士"的艰难、沉重、强韧的心路。《野草》的哲学意蕴主要表现在：

一、正视自我生存的困境。面对五四新文化阵营发生的惊人分化，鲁迅深切地感受到了现实对自我构成的巨大压力和强烈对立，感受到了自我作为生命个体的孤独、渺小、软弱、无力。在《野草》中鲁迅创造了许多个体与现实对立的意象，《失掉的好地狱》由"废弛的地狱"与"地狱边沿的惨白色小花"两个对立的象征性意象构成，二者无疑是中国的历史现实和先觉者自我形象的象征。"惨白色小花"被地狱之火毁灭的命运反映了鲁迅意识底层里的悲剧意识，他清醒地认识到：先觉的个人极难与黑暗的社会相对抗，其命运只能如生长于"地狱边沿的惨白色小花"，逃脱不了被蹂躏被毁灭的悲剧结局。鲁迅深感个人存在的孤独、无奈、荒诞和绝望。

二、深刻的自我剖析。《野草》中有不少篇章是从无情地剖析自己入手，对自我的人生历程和思想状况作出深刻的反省。他在《希望》中对自我的彷徨和苦闷进行了痛苦的思考与辨析："我的心也曾充满过血腥的歌声：血和铁，火焰和毒，恢复和报仇，而忽而这些都虚空了，但有时故意地填以没奈何的自欺的希望。希望，希望，用这希望的盾，抗拒那空虚中的暗夜的袭来，虽然盾后面也依然是空虚中的暗夜。然而就是如此，陆续地耗尽了我的青春。"这种自我剖析是一个极其艰难复杂的矛盾过程，需要不断的自我反观，自我否定。《墓碣文》通过"我"在梦中观墓碣文意象的演进，表现了"虚无——批评——怀疑——仍虚无——再否定"的曲折反复、矛盾不已的心灵搏斗过程。

三、绝望的反抗（或绝望的抗战）。在存在和生命意义上，感受的是绝望，但并不放弃或沉沦，而选择抗争。体现了一种"知其不可而为之"的积极的人生态度。他的《过客》比较完整地表达了鲁迅绝望抗争坚韧前行的人生

哲学。

鲁迅在《野草》中将精妙深邃的哲学意蕴和苦闷复杂的情感与奇崛瑰丽的形象、意境水乳般交融在一起，使作品具有了暗示性、模糊性、多义性的特点，从而使作品产生了一种幽深、含蓄、神秘的美感。

一、以自然景物来象征。通过对自然景观的描写，将作者的人生意绪赋予其中，构成象征世界，曲折隐含地表现抽象的人生哲理，寄托作者的情感。如《秋夜》中的枣树、花草，小青虫与夜空的对立意象，传达了作者对黑暗、残暴社会的憎恨和愤怒，对软弱者的同情，对追求光明的幼小者的赞叹。尤其赞美了枣树形象表现出的一种不畏黑暗、顽强抗争、不屈不挠的韧性战斗精神，它是鲁迅人格精神的表征。

二、以幻境特别是梦境来象征。利用幻境、梦境不受时空限制，想象易于自由，加上幻境、梦境有朦胧、不确定的特质，这与鲁迅当时迷茫彷徨的思想状况易产生暗合。《野草》中直接写梦境的就有九篇，它们造境奇诡，阴森神秘，情节怪诞，色彩冷丽，以此传达暗示自己的意志情绪。

三、以寓言故事来象征。通过创造寓言故事，将哲理寓于寓言形象中，借助寓言形象的不拘一格，表现形式的自由多变，加上寓言强调虚构、新奇、夸张、荒诞的特性，可以巧妙而生动地传达出作者对社会人生的看法。如《求乞者》，作者虚构了一个“我”与“求乞者”相遇的故事，他将对国人的“奴性”人格寓于到“求乞者”身上，抒发了对这种“奴性”人格的“烦腻，疑心，憎恶”。同时又将自我对“信仰”的求乞寓于到“我”倘若求乞的行为上：“我”将用“无为和沉默求乞”，“至少将得到虚无”。这无疑反映了他的惟“黑暗与虚无”乃是“实有”的人生看法。

（冯济平）

329. 郁达夫游记散文的艺术成就是什么？

郁达夫的游记散文主要创作于1930年代，先后结集出版了游记散文集《屐痕处处》、《达夫游记》，还在《宇宙风》上连载《闽游滴沥》一组作品，后还有《马六甲游记》等。他的游记散文具有鲜明的艺术特色，深受读者喜爱。郁达夫把现代游记散文创作推向了一个新的高度，其艺术成就主要表现在：

一、强调游记散文的“自叙传”色彩。郁达夫在《中国新文学大系散文二集·导言》中说：“自叙传的色彩是什么呢？就是文学里所最可宝贵的个性的表现。”他还说现代散文的最大特征就是：“所表现的个性，比从前的任何散文都来得强。”他的个性就是要表现“赤裸裸的天真”。他的游记散文注重表现自我，带有很强的自叙传色彩，即审视山水的目光与游览生活本身的完全自我化，所写主题都取自“自己的个人经验之内”。他将个人游览山水自然的微妙感觉、审美体验、感官印象和悟性结晶交融起来，使得他的游记散文处处都在“表现自己”。《感伤的行旅》记录了他由上海去苏州、无锡游历

中的所见所感。山水清丽，心境郁愁，情之所至，无不体现自我："在此地我可以高啸，我可俯视无锡城里的几十万为金钱名誉而在苦斗的苍生，我可以任我放开大口来骂一阵无论哪一个凡为我所疾恶者……我可以痛哭，我可以狂歌……"淋漓地体现了郁达夫特有的自我宣泄的"自叙传"的抒情方式，向读者展示了他个人真诚坦荡的人格精神。他的这种充分表现自我的坦诚，刺破了封建传统文学虚伪做作的叙事模式，为中国游记散文开创了一个新的时代。

二、强调游记散文选材广泛，宽广无量，主体应是人性、社会性和大自然的调和。在郁达夫的游记散文中，山川美景，名胜风姿，江湖风貌，都被描绘得极有个性，极为传神。他将自己独特的感受和真挚的情怀寄寓其中，使他笔下的大自然成为"多情多感的主人公的身体的一部分"。但他同时总忘不了对时弊的针砭和感怀。在《青岛、济南、北平、北戴河的巡游》中，在他游览了青岛、济南、北京、北戴河以后，就在游记中写下了这样的感慨："在关以内和关以外，何尝没有明媚的山川？但大好的山河，现在都拱手让人拿去筑路开矿，来打我们中国了，教我们小百姓又有什么法子去拼命呢？"表现出忧国忧民的情怀。

三、他的游记散文多以情感为线索结构文章，追求西方浪漫主义的直抒胸臆与东方艺术的清丽淡雅相结合的表现方式。比如《雁荡山的秋月》中对月色下的雁荡山的描写，与其说是自然界的奇观，不如说是作家的奇感。作者没有对月色下的雁荡山作细琐真切完整的描述，而是用一种惊异的心理感受，表现出了月色下的雁荡山的清幽、神秘的神韵。笔调自由自在如与人闲谈，闲谈中又孕以清丽典雅的底蕴。一切都如行云流水般的自然贴切，为中国现代游记散文提供了一种新的表现形式。

（冯济平）

330. 周作人早期散文的独特风格是什么？

周作人是中国现代散文的主要奠基人之一。他早期的散文主要是指1917—1928年之间创作的散文，主要收集在《自己的园地》、《雨天的书》、《泽泻集》、《谈龙集》、《谈虎集》中。周作人具有"叛徒"和"隐士"的双重性格，他的散文也有两类：一类是"爱讲顾亭林所谓国家治乱之原，生民根本之计"的"正经文章"（周作人《两个鬼的文章》），实即杂文随笔；另一类是用来"消遣调剂"的闲适小品散文。而这两类散文都体现出了"平淡中见凌厉，闲适中蕴苦涩"的风格。

平淡中见凌厉。平淡是周作人早期散文最突出的风格。他曾在《雨天的书·自序二》中自我表白说："作文极慕平淡自然的景地。"他在《两个鬼的文章》中曾将自己的文章分"冲淡平和"与"浮躁凌厉"两体。与这种平淡的情感相适应，周作人一方面注意选取本身缺少激情的题材，叙写寻常的生活

遭际，寻常的自然景象，如写茶道美食，乡间物什，书生生活……一切以原生态呈现，闲话人事物景，随意称心而出。如《故乡的野菜》、《乌篷船》等，作者选取了无太多色彩的且寻常的家乡"野菜"、"乌篷船"作为叙写故乡记忆的材料，在舒徐的叙述中，将思乡之情自然平淡地融合其间，给人以冲淡而悠长的美感。另一方面对有情感强度的题材作有节制的处理，用清淡笔墨，在行文上用缓进的句式，在词语上选取感情色彩较淡且温和的词语，以减弱文章的气势，造成舒徐婉转、平和从容的氛围，以掩盖文章的"凌厉之气"。在周作人的笔下，无论是剧烈的情感，还是对现实的激愤，都能以平淡自然出之。如《前门遇马队》描写军阀镇压民众，其内容激进，但文章并不愤激，哀痛，而是在平静的叙述中加入幽默的笔调，表示对其的不满。《若子的病》写失去爱女的不幸，胸中悲痛不难想象，但他却用极简约、平静的文字来寄托对亲人的深切怀念。

闲适中蕴苦涩。在周作人早期的散文中有一种清闲安适的闲适趣味。他在《北京的茶食》中说道："我们于日用必需的东西以外，必须还有一点无用的游戏与享乐，生活才觉得有意思。我们看夕阳，看秋河，看花，听雨，闻香，喝不求解渴的酒，吃不求饱的点心，都是生活上必要的。"憧憬着过一种趣味的清闲的诗意生活，作者从中获得了精神的休闲与抚慰，表现出他对自主、自由、自适生活趣味的向往。但周作人的"叛徒"与"隐士"的双重性格，使他不可能一味地沉迷在这安闲自适的憩园中。现实的黑暗，理想的破灭，使他深感苦闷和寂寞，他于安闲自适中得到的淡淡的愉快在他眼里不过是"苦中作乐"(周作人《喝茶》)。因此，在他的散文中常常流出一种苦涩，有时干脆用"苦"字来命名他的散文，如《苦雨》等。周作人的这种闲适中蕴苦涩的风格，一方面表现了他对黑暗现实的逃避，另一方面也表现了他对丑恶现实的不满，对个人精神自由的诉求，显示出他的散文"都浸在自己的性情里"的意蕴滋味。

"闲谈"文体。他自称为文是与"想象的友人""闲谈"(《〈自己的园地〉旧序》)，有一种平等、亲切的态度，随意抒写，不加造作，谈天说地，旁征博引，有别样的趣味。如"喝茶当于瓦屋纸窗之下，清泉绿茶，用素雅的陶瓷茶具，同二三人共饮，得半日之闲，可抵十年的尘梦"，这种闲谈的文体，在周作人看来"必须有涩味和简单味，这才耐读"。它应"以口语为基本，再加上欧化语，古文，方言等分子，杂揉调和，适宜地或吝啬地安排起来，由知识与趣味的两重的统治，才可造出优雅的俗语文来"(周作人《〈燕知草〉跋》)。他的闲谈体散文将个人的性情与趣味同中国明代小品的独抒性灵、不拘格套的韵味，西方随笔的坦诚自然的风格，日本俳句的情趣相协调，产生一种"名士谈心"式的自然节奏，平和清新，亲切淡泊，简朴隽永，令人回味无穷。

(冯济平)

331. 朱自清散文的艺术魅力何在?

朱自清(1898—1948),生前出版的散文集有五种:《踪迹》(第二辑)、《背影》、《欧游杂记》、《你我》、《伦敦杂记》、《标准与尺度》。直到今天,他的散文仍然是公认的现代散文和现代汉语的典范,散发着永久的艺术魅力。主要表现在:

一、至诚意切,细腻醇厚。朱自清的散文有着浓郁的抒情色彩,他的散文无论是写景美文,亲情小品还是知性杂文,都以"情胜",或即景写情,融情于景,或融抒情于叙事之中,或抒情与议论相融合交错。无论写景、叙事、记人、说理,都倾注一个"情"字,这个"情"不是故作无病呻吟,为文而造情,而是感情已贮满胸中,在适当的情境中发而为文。他用"至诚"的态度,表现自己真实的情感,没有任何虚饰夸张。透过朱自清的散文,我们可以从中体验他人格的魅力,他的至情至性。在《荷塘月色》中,我们能感受到他作为一个现代知识分子梦醒后无路可走的苦闷惆怅;在《背影》、《给亡妇》、《儿女》等中,我们又看到了他重人伦,讲情义,为人温厚,待人诚恳的一面。朱自清散文中表现出了他丰富的情感内涵,而他的抒情方式又是婉转敦厚,素朴真醇,浓而不烈,清而不淡,在不经意间侵袭着读者的心。即使在情感非常强烈的时候,他仍然节制地用叙述加以表现,而不是直接地宣泄。如《执政府大屠杀记》他将对反动当局的强烈不满和愤怒,融于略显压抑的叙述中,而没有直接地抒发强烈的憎恨之情。朱自清的散文,正是通过这样一种略带节制的抒情和叙事,抒发内心真挚的情感,从而具有了打动人心的艺术魅力。

二、构思缜密,结构精巧。朱自清十分注重散文的构思,缜密而严谨,新奇而精巧,布局有致,脉络清晰。尤其善用"文眼",使之成为构思的核心,也成为将作品的思想与艺术辩证统一起来的"聚光点"。在《冬天》一文中,作者娓娓地描写了发生在冬天里的三个场景,本身并没有什么内在联系,但作者在文末这样写道:"无论怎么冷,大风大雪,想到这些,我心上总是温暖的。""温暖"是作者结构全文的"文眼",父子的亲情,朋友的友谊,夫妻的眷爱,最后都凝聚到"温暖"二字上来,使三个不相关的生活片段成为一个天衣无缝的整体。

三、语言亲切淳朴,清新典致。朱自清在他的散文里,用提炼了的活的口语形成了极具个性的典范的白话文学语言——"谈话风"的艺术语言。如他的《春》用如平常说话,亲切自然,活泼动人的句子,将繁花似锦的春天描写得跃然纸上。同时他也不排斥欧化和文言句法。欧化句式地灵活运用,增加了语言的新鲜感和逻辑性;而文言词句的融入,则使语言典雅而隽永。其次,善于运用比喻、比拟、通感、排比等修辞格。如《荷塘月色》中的"微风过处,送来缕缕清香,仿佛远处高楼上渺茫的歌声似的",这里作者用的是通

感的修辞形式，以听觉表现嗅觉，从清香中听到了歌声，通过“缕缕”把“清香”与“歌声”沟通起来，真实地印记了朱自清在创作时完全沉醉于荷塘月色的神秘体验中。读者也从气势婉转、舒徐不迫的行文中体验到了富于音乐的旋律美，诗意美。

（冯济平）

332. 丰子恺散文有何特殊之处？

丰子恺（1898—1975），最初以漫画闻名，1925 年开始发表散文，先后出版了散文集《缘缘堂随笔》、《子恺小品集》、《随笔二十篇》、《车厢社会》、《缘缘堂再笔》等。他散文的独特之处主要体现在三个方面：

一、以追求人生本真的心态审视和表现俗常生活。丰子恺对人生的探讨和对自然底蕴的发掘深受佛教思想的影响，带有玄思禅味。在他看来人生的本真应是：以“无穷大的宇宙间的七尺之躯，与无穷久的浩劫中的数十年，而能上穷星界的秘密，下探大地的宝藏，建设诗歌的美丽的国土，开拓哲学的神秘的境地”（丰子恺《晨梦》）。他孜孜追求充实的生命意义，把“神明、星辰、艺术、儿童”列为心中仅有的四事（丰子恺《儿女》）。他以佛理的眼光观察生活，于俗相中发现事理，从身边“泥龙竹马”之类“琐屑平凡”的俗世凡景中抒发真挚而又深沉的情感，阐发深刻的哲理，参悟人生的奥秘，把日常生活诗化，禅化，艺术化。平中见奇，小中见大，别有滋味。

二、讴歌童心，诅咒成人社会的恶劣。在丰子恺的心目中，儿童“占有与神明，星辰，艺术同等的地位”（丰子恺《儿女》）。在丰子恺眼里，儿童纯洁天真，是真的代表，只有童心才绝对真纯，是“清净心”、“佛性”的最好体现。同时，儿童还是智慧的化身，“他能撤去世间事物的因果关系的网，看见事物的本身的真相，他们是创造者，能赋给生命于一切的事物”（丰子恺《从孩子得到的启示》）。他通过写儿童的姿态、天真、兴趣、感情，甚至把自己化为儿童，用儿童的心思、眼光、语言、情绪看世界，追寻自己逝去的童年时代，寻觅已失的童心，用儿童的真诚、自由、活泼、富有创造力，来反衬成人社会的虚伪、卑劣、压抑和颓败，表现他对童心世界的向往，对人的本真的追求。如《儿女》、《忆儿时》、《华瞻的日记》等。

三、以漫画的笔法画散文。散文家的丰子恺将“漫画是简笔而注重意义的一种绘画”融入随笔中，首先就是语言干净自然，从不堆砌华丽的词句，而完全采用质朴无华的日常语言。其次是白描手法的运用。丰子恺的漫画多单线长线白描，重线条而少有色彩渲染，重视作品形象的整体勾勒，省略背景以突出主体，以简写繁，舍形求神。如《陋巷》中对马一浮音容笑貌的描写：“他的头圆而大，脑部特别丰隆，假如身体不是这样矮胖，一定负载不起。他的眼不像 L 先生的眼地纤细，圆大而炯炯发光，上眼帘弯成一条坚致有力的弧线，切着下面的深黑的瞳子。他的须髯从左耳根缘着脸孔一直挂到右

耳根，颜色与眼瞳一样深黑。”寥寥数笔，马一浮的神气便传神地勾画出来。

（冯济平）

333. 梁遇春散文是如何探求人生哲理的？

梁遇春（1906—1932）是现代文学史上颇具特色的散文家，他迷恋英法等国的随笔，曾模仿蒙田、兰姆等人的散文进行写作，被誉为“中国的兰姆”。梁遇春短暂的一生仅留给我们两个散文集《春醪集》（1930）和《泪与笑》（1934）。

梁遇春的散文内容独特。他侧重从个人的经历和阅读的书籍中捕捉种种矛盾的人生现象：生与死，泪与笑，无情与多情，恋爱与离异，听讲与思考，天真与经验，成功与失败，光明与黑暗，滑稽与幽默等，以表达对人生哲理的探求与思考，同时抒发对现实的不满与感伤。比如在《泪与笑》中，他把那种“不进不退，既不高兴的笑，也不号啕的哭，总是这么呆着”的如一潭死水的生活状况称为“中庸”，号召人们要敢于发出由衷的笑，要对“极微末的娱乐也会一心一意地看重，热烈地将自己忘掉在里头”。在那触目都是贫乏和困苦的环境中，他期望用笑声来维持我们的精神。笑可以使人保持精神的振作，健康的心境，可以改变国民那种疲惫的心态，他把笑声看成是疗救人生病苦的良药。

梁遇春擅长以逆向思维的方式观察生活，对某些人们已经普遍认可的价值观念和是非标准进行质疑或否定。比如他的《谈“流浪汉”》一文，梁遇春没有把漂泊流离看成是人生的苦难，反而认定流浪汉懂得健全的人生，他们豪爽英迈，勇往直前，待人慷慨，做事痛快。这种对流浪汉生活的新奇阐释，显然是一种迥异于常人的思考，显示了作者向往流浪汉生活的真诚，同时对麻木、庸俗、敷衍的人生态度进行无情地针砭。人们常称睡懒觉迟起床的人是懒汉，在《“春朝”一刻值千金》中，他却说：“迟起本身好似是很懒惰的，但是它能够给我们最大的活气，使我们的生活跳动生姿；世上最懒惰不过的人们是那般黎明即起，老早把事做好，坐着呆呆地打哈欠的人们。”

可见，梁遇春的散文大多是唱反调的，内容庞杂，有的是真知灼见，有的荒唐怪诞，但无论怎样，都是他对人生爱憎悲欢的真诚表达，闪烁着一种独立思考的光芒。正如唐弢评价的，梁遇春思维敏捷活跃，视野宽广深远，笔锋犀利刚劲。他的散文充满奇思妙想，挥洒自如，迂回婉转，婀娜多姿。他虽然大量引用别人的著作和说法，但他始终以自己的思想方法来吸取和处理列举的材料。他引用这些材料的目的，或是引起话题，或是借用作靶子，或作为论据，或作比喻，或用来对比，使他的文章在内容上显得丰富多彩。

（贾丽萍）

334. 简述林语堂散文的艺术特色。

林语堂(1895—1976)是现代文学史上一位个性鲜明的小品散文大家。曾创办《论语》、《人间世》、《宇宙风》等刊物,这些刊物均以发表小品文为主,提倡幽默、闲适和独抒性灵的散文创作,主张"以自我为中心,以闲适为笔调",采取与政治保持一定距离的自由主义立场,在20世纪30年代小品散文的发展过程中影响极大。

第一,林语堂的小品散文题材丰富多样,大至宇宙之巨,小至苍蝇之微,可谓面面俱到,无所不包,单从题目就能领略一二。《我怎样刷牙》、《纸烟考》、《我的戒烟》、《吃糍粑有感》等均取材于日常生活琐事,注重从细枝末节之处抒发独特的感想,津津乐道,极富有生活气息,令读者领悟到轻松、自然、亲切无比的韵味。《论政治病》以戏谑的笔调勾勒出了"政治病"患者的形象,调侃了政府官僚的"养疴"秘密,语言机智风趣,话题本身却比较严肃,耐人寻味。《怎样写"再启"》虽然写生活中的小事,目的却在于讽刺人与人交往中往往多是套话的不良风气,发人深思。在他的小品散文中,较有特色且具有较高文化含量的是那些中西文化对比的文章,"两脚踏东西文化,一心评宇宙文章"是林语堂自述的对联,这一文化立场使他惯于用比较的眼光看问题,常常能在西方文化的参照下发现中国传统文化的弊端,引发出改造国民性的思考。比如他的《谈中西文化》一文,以柳、柳夫人、朱三人对话的方式,探讨中西文化的差别,深入浅出,生动别致。林语堂的散文称得上是一种智者的文化散文,蕴含着丰富的文化信息。①

第二,他的散文追求真诚的性灵,率真自然、朴素淡雅,而且往往以一种超脱与悠闲的心境来旁观世情,用平淡的话语去针砭现实。不论是抒发见解、切磋学问,还是记述感思、描绘人情,无不源自于内心感受,不矫饰,不造作,对当时文坛的浮躁风气起过一定的矫正作用。《秋天的况味》以秋景写人情,以秋天古意磅礴的气象衬托人生之秋"成熟"的快乐,给人以明理、通情、知味的感受。《言志篇》则洋溢着浓厚的绅士风情,从容不迫、直抒性灵而决无遮掩。

第三,浓郁的幽默情调是林语堂散文突出的艺术个性。他为现代散文带来了中年式的睿智通达的情味,开辟了现代散文新的审美领域,虽然他的幽默有时不免遭到非议,但总体来说是有充实的生活内容和丰富的人生态度的。

第四,在散文文体艺术方面,他将"闲谈体"引入散文创作。如《谈劳伦斯》、《谈中西文化》、《谈螺丝钉》、《想象的孔子会谈》、《与大千先生无所不谈》、《论谈话》等,都采用了对话、闲谈的结构方式。"闲谈体"与林语堂追求

---

① 朱栋霖、丁帆:《中国现代文学史》(上册),247页,北京:高等教育出版社,1999。

个性自由的精神是相一致的，在作者的娓娓道来中我们能感受到他真诚的心灵脉动。作为幽默大师和现代娓语式散文开创者之一，林语堂在当时和后来都产生了相当大的影响。只是在当时那种阶级对抗紧迫的时代氛围中，林语堂刻意提倡"超远"立场，与现实拉开距离，去追求幽默、闲适与独抒性灵，显然是不太合时宜的，因此曾受到左翼文坛的指责。

（贾丽萍）

335. 如何理解林语堂提倡散文创作的性灵与幽默?

林语堂在散文创作中力主性灵和幽默。

关于性灵，在《写作的艺术》中林语堂说："'性'，指一人之'个性'，'灵'指一人之'灵魂'或'精神'。"性灵关乎文学的"命脉"。他所说的性灵，其实就是自我的个性，每个人有自己的个性，通过文学将自己的个性不受拘束地表达出来就是性灵的文学。性灵文学主张思想真正自由、遵从内心的召唤，而能独抒胸臆的主"真"的文学。性灵文学是要追求真实，要有个性，近人情，重趣味，不矫情粉饰，以文学来陶冶人的性情，这是性灵文学观的核心。林语堂提倡的性灵文学观是对中国传统文化有选择地吸收后，再综合西方表现主义文艺观而形成的。它继承了五四以来的个性解放思潮，主张以闲适笔调与读者的平等对话。林语堂提倡的性灵观及其创作实践，也是对载道文学、旧束缚的反抗，体现出一种强烈的个人意识、平民意识。

除性灵之外，林语堂还提倡散文创作的幽默。他是中国现代文学史上最早使用"幽默"一词的人。20 年代林语堂就积极提倡幽默，30 年代《论语》创刊以后，他又重新强调幽默，并大力创作幽默闲适的小品散文。最初他只是把幽默当做一种语言风格来看待，后来他把幽默理解成一种美学追求，一种写作立场，一种人生姿态。林语堂也讲要面对现实，但他不主张直接干预和批判现实，也不攻击任何对象，而是以超然的立场和慈悲的心态，对现实中的滑稽可笑之处加以戏谑。他还主张把幽默和讽刺分开。认为两者的根本差别在于作者与现实的审美距离不同。讽刺与现实的距离过近，每趋于酸腐，去其酸辣，而后达到冲淡心境，便成幽默。幽默既是林语堂的美学观，也是其人生观。他认为幽默是人生的一部分，人生永远充满幽默。他甚至将幽默当做一种人生与文化的普泛概念来推崇，他认为这种人生态度与美学观集中了中国文化中的一些好的东西，比如对于真诚的推崇，对于宽容的提倡，对于人类的同情与仁爱等。他从中西方文化融合的角度出发，认为幽默有两层意思：一种是日常生活中的幽默；一种是对于人生态度的认同，是一种凝聚着高级智慧与人生自觉意识的幽默。林语堂所提倡的幽默，既融入了他个人的生活价值观，同时也建立在他对于中国文化的深层思考之上。主张用幽默来消解人生的苦痛和忧虑，使人生恢复活力。

（贾丽萍）

336. 简析沈从文散文的文化内涵。

沈从文(1902—1988)的代表性散文集有《从文自传》(1934)、《湘行散记》(1936)、《湘西》(1939)等。其中《从文自传》是传记体散文,记叙作者离开湘西为止近20年的生命历程;《湘行散记》记叙作者1934年返乡探母途中的见闻;《湘西》是作者1938年取道湘西去云南时所作,主要介绍了湘西的景物、物产、风土、民情。这些作品均以展示湘西故乡的真实面貌见长,内容上相互补充,相互辉映,充满了浓郁的乡土气息和鲜明的地域色彩。沈从文以对湘西文化的独特认知和全方位展示在现代散文史上独树一帜。

第一,沈从文散文对湘西的地理环境和山水风景进行了书写,描绘了湘西怡人的风景画。他以质朴清新、潇洒恣意的文字将湘西千里沅水和武陵山系的山水风光、风土人情纳入笔下,使人一睹湘西宁静秀美、古朴奇幻的原始风景。散文集《湘西》堪称湘西社会的小型百科全书,总共由八篇散文组成,作者耐心细致地来展示湘西的地域特点、历史沿革、社会问题、人情风俗等等,笔调从容细腻、舒缓流畅,字里行间饱含着作者对湘西家园炽热的情感、深沉的忧思和殷切的希望。第二,沈从文借助湘西楚地巫风、民间娱乐和婚恋风俗等丰富多彩的民俗文化,凸显湘西边地社会的强劲生命力,尤其擅长从性爱描写入手来张扬湘西男女的生命情趣,创造了一个个富于浪漫情调的情欲世界。在沈从文看来,湘西边民的雄强生命力与美好人性代表了人类文化中纯洁无瑕的一面,这种古老的充满活力的生存模式,是中华民族青春年华时代特有的精神状态。第三,沈从文在观照湘西边地民俗文化时,既彰显其优美、和谐的一面,又批判其落后、滞重的一面,呈现出双向选择的价值取向。特别是沈从文冷峻地揭示了封建宗法制乡村社会的陈规陋习,以文化重建的视角观照湘西社会有待改造的一面,从而构成了对湘西社会落后风俗的尖锐批判。沈从文对传统的儒家文化也作了批判,他将儒家文化比作僵死的恐龙,对以礼仪为中心的传统文化模式予以抨击。第四,沈从文散文中,常以地域的、民族的乡村文化与都市文化形成对比结构,在两种文化的比照中,歌颂原始的乡村文化,但又显露出对现代都市文化的渴求。不管是对于乡土文化还是都市文化,沈从文都不是带着单一的眼神来打量它们,一味的褒奖或贬低,而是力求在立体、客观的把握中呈现出自然生态的原貌。总之,沈从文的散文创作在他的创作生涯中占有很大分量,也构成了对他的小说创作的补充和深化。

(贾丽萍)

337. 夏衍的《包身工》是如何刻画包身工群像和个别典型的?

夏衍(1900—1995)的《包身工》是早期报告文学的代表作,发表于1936

年《光明》创刊号。写作之前，夏衍曾在上海杨树浦的工厂进行了两个多月的实地调查，搜集了很多素材。作品真实地反映了上海日本纱厂一群受残酷压榨的中国女工的血泪斑斑的生活，对毫无人性的日本资本家及其走狗的罪行提出了有力的控诉。通过大量的数据材料，将这个人间地狱的种种罪恶公布于众，揭露了帝国主义与中国封建势力狼狈为奸，残酷压榨劳动人民的罪行，作品在刻画包身工群像和个别典型形象方面取得了很大成功。

首先，作品突破了新闻纪事的写法，采用典型化手段，对素材进行了精心筛选、提炼和综合，高度集中地写出了包身工的生活真相，达到了文学真实性与艺术典型性的高度统一。作者选取一个工房的包身工作为描写重点，以她们一天的生活劳动为线索，集中展示了她们的居住、起床、吃饭、劳作、放工等场景镜头，穿插交代了她们的身世、遭遇和结局。注重细节刻画和场景描绘，使人如身临其境。如作品详细写了“芦柴棒”、“小福子”等典型形象，显示她们作为“人形机器”的悲惨命运。

其次，作者采用多种写作手法来刻画人物形象，行文中有议论，有抒情，有贴切的比喻，更有尖锐的讽刺，又用“画外音”的方式点出了“芦柴棒”们遭遇的普遍性和包身工的可怜，把资本家及其走狗惨无人道的剥削制度揭露得淋漓尽致。同时，作者并没有回避包身工自身的弱点，有深刻的剖析，也有殷切的希望。希望她们能觉醒起来，团结起来，反抗这种最残酷野蛮的剥削制度。

再次，作者把形象描写和理性分析、数据统计有机地结合起来，增加了报告文学的真实性，这是在塑造典型人物形象上的又一个特点。作品详细地交代了包身工的人数、东洋厂家资产的发展情况、老板的收入和包身工的工价等，并列出准确的统计数字、翔实的实地调查材料，从而有力地揭露了包身工制度的野蛮本质，深刻揭示了包身工苦难的原因，并且暗示这种剥削是在外国资本家和国民党当局的勾结下进行的。

（贾丽萍）

338. 何其芳散文集《画梦录》有什么艺术特色？

《画梦录》(1936)是何其芳(1912—1977)文学创作生涯中具有里程碑意义的作品，它曾与曹禺的《日出》、芦焚的《谷》一起获得了1937年《大公报》文艺奖金。该集收录了1932年至1935年间的散文作品16篇，主要抒写作者灵魂的独语和空灵的幻想，表现了一位囿于书斋、脱离现实的知识青年的忧郁、迷惘的情绪和孤独、寂寞的心境。作者为孤独、寂寞所困扰，又执著地欣赏、眷恋这种孤独、寂寞，甚至在某种程度上凭借孤独、寂寞来抚慰心灵。有以下几点特色：

第一，用富有色彩和乐感的文字营造充满诗情画意的艺术境界，借以传达抒情者的迷惘情绪和内心波动。何其芳说：“我惊讶，玩味，而且沉迷于文

字的色彩、图案”,“用我们口语去表现那些颜色、那些图案,真费了我不少苦涩的推敲”①。他善用轻灵的文字组合画面,如《墓》中:“初秋的薄暮。翠岩的横屏环拥出旷大的草地,有常绿的柏树作天幕,曲曲的清溪流泻着幽冷。以外是碎瓷上的图案似的田亩,阡陌高下的毗连着,黄金的稻穗起伏着丰实的波浪。微风传送出成熟的香味。黄昏如晚汐一样淹没了草虫的鸣声,野蜂的翅。”这里出现了由高到低依次排列的各色景物,色调上清幽与暖黄相映,构图上线条与块面交织,营造出一种清冷静谧的氛围,为故事中女主人公的墓安排了一个优美恬静的背景。这种用文字组合色彩的方式一方面继承了中国古典诗歌的含蓄、幽深、隽永、凝练;另一方面又运用西方现代主义文学的象征、重叠和心灵独白,婉转地传达出了心底的波澜。

第二、丰富的想象、新奇的比喻、精练的语言。何其芳是诗人,他以写诗的态度写散文,从主观感受来把握社会生活,借助想象、比喻表现抒情者飘忽的幽思、朦胧的幻觉。《黄昏》一文写道:“马蹄声,孤独而忧郁的自远至近,洒落在沉默的街上如白色的小花朵。我立住。一乘古老的黑色马车,空无乘人,纡徐的从我身侧走过。疑惑是载着黄昏,沿途散下它阴暗的影子,遂又自近至远的消失了。”作者把马蹄声比喻为“白色的小花朵”,想象奇特,比喻巧妙。从声音而形成色彩,这是通感的运用。声音诉诸人们主观感受,想象反馈出的却是色彩。白色小花的素雅、悠远与荒凉的街道、黄昏的阴暗的影子以及主人公孤独、忧郁的心情交互辉映,展示了一副含蓄蕴藉的诗意画面。类似的写法在《画梦录》中比比皆是,使作品呈现出唯美到极致的特点。

第三、灵动跳跃的意象,飘忽不定的思绪。何其芳在代序《扇上的烟云》中说自已“喜欢想象着一些辽远的东西。一些不存在的人物。和许多在人类的地图上找不出名字的国土”。《画梦录》中的 16 篇精心营造的散文如同 16 个白日梦一样,没有完整的情节,时间跨度大,空间跳跃不定,读者似乎很难追寻到作者的思路。如《梦后》,第一段写凝睇不语的女伴远嫁和穿灰赤色衣衫的女子归来两个梦,这两个梦交织为一个梦,化为一幅画,又化为“巫峡旅途间,暗色的天,暗色的水”,“一城暮色”的梦里天地。第二段写居室的寂寞感。第三段写“在万念灰灭时偏又远远的有所神往,仿佛天涯地角尚有一个牵系”的矛盾心理。全篇都是转瞬即逝的思绪、主观臆想的记录,梦中的内容无主题,事件发展无逻辑,梦中的形象也不固定。何其芳喜欢跳跃性的思维方式,喜欢不连续地意象,喜欢制造“谜”一样的氛围,喜欢绝望而荒凉的独语,喜欢离奇的梦境,这恰是他当时内心的矛盾和苦闷的象征,反映了作者早期的审美趣味和创作风格,也为现代散文艺术的发展和完善作出了贡献。

(贾丽萍)

---

① 何其芳:《梦中道路》,《散文选集》,35 页,北京:人民文学出版社,1957。

339. 简析李广田散文的艺术特色。

李广田(1906—1968)是现当代著名散文家,散文集主要有《画廊集》(1936)、《银狐集》(1936)、《雀蓑集》(1939)、《圈外》(1942)、《回声》(1943)、《日边随笔》(1948)等。李广田带着乡野的泥土气息和农人的质朴本色步入文坛,并以朴素自然、恬淡淳厚的文风在 20 世纪 30 年代散文创作中占据一席之地。

李广田散文经历了从主观抒情、内心探索到乡土现实、日常人生的发展变化过程。他前期的散文侧重描写个人的主观世界和情感世界,视野不够广阔,所反映的题材也不够重大,但他通过亲身的经历和感受,描写了社会生活的某些本质,展示了绚丽多姿的生活画面。比如第一个散文集《画廊集》中对乡村劳动人民的种种不幸的描写(《山之子》、《老渡船》、《柳叶桃》),对黑暗时代知识分子的心灵创伤和苦闷彷徨的刻画(《记问渠君》、《黄昏》),对故乡的山水神韵和风俗人情的描摹等(《扇子崖》、《野店》、《画廊》),都显示了李广田卓越的艺术才能。最有特色的还是他的名篇《野店》,作品歌咏一种“特别的人间味”:日落时分,五行八作、各色人等因为一个偶然的机缘投宿到同一个破旧而拥挤的荒村野店。他们虽是陌路,却一见倾心、无话不谈;而店主人对他们也殷勤招待、体贴入微。在那里,吹拂着齐鲁礼仪之邦的温存古风。作者写出了一种充满大智慧的诗化人生,令人神往。此外,在一些写人纪事的散文中,作者还有意展示齐鲁大地的民风民俗:如古齐地重商的习俗和齐人好冒险的精神(《投荒者》),乡人对英雄的崇拜(《种菜将军》),黄河沿岸人民强悍好斗的性子(《看坡人》),父母包办的婚姻方式和早婚的习惯等等(《成年》),都反映了齐鲁大地特有的风俗民情。总体而言,李广田前期的散文善于把抒情与叙事、写景结合起来,风格平实浑厚,寄意深远,感情沉郁而略带苍凉,具有较明显的柔美风格。

抗战之后李广田的散文进一步贴近现实人生,视野更加开阔,题材也更加多样,有的抒发爱国情感(《一个画家》);有的揭露阶级压迫,控诉黑暗社会制度(《没有名字的人们》、《圈外》、《没有太阳的早晨》);有的颂扬工人的创造力量(《建筑》)。在艺术上偏重于刻画人物,富于想象,感情由沉郁转为泼辣,在柔美中融进了犀利的阳刚之气,但在艺术上没能超过前期。

(贾丽萍)

340. 梁实秋《雅舍小品》的艺术特色是什么?

梁实秋(1903—1987)以散文饮誉文坛,其《雅舍小品》收录了写于 1939 年至 1947 年的小品文 34 篇,1949 年结集出版,至今已发行 50 余版仍经久不衰,深受海内外读者欢迎。《雅舍小品》中的散文大多篇幅短小,字数多在



两千左右，语言雍容幽默、简洁精练。对于优雅闲适的人生境界的体味和神往，对于世俗生活的丑陋现象的玩味和幽默，构成了《雅舍小品》艺术内涵的两大层面，二者相辅相成，体现了梁实秋平和、通脱、幽默、雅健的绅士风度。

从题材来看，《雅舍小品》多取材于日常生活中的点滴小事，诸如孩子、女人、男人、衣裳、下棋、理发、送行、汽车等等，无所不谈。作者似乎是信手拈来，向读者娓娓道出，风趣隽永，令人回味无穷，充满生活气息又富有哲理意味。比如《孩子》写以孩子为中心的现代家庭中，父母溺爱孩子的现象，带着些许讽刺的口气，真切自然，很有警世意义。《男人》一针见血地挖苦同性的脏、懒、馋、自私和无聊等弱点，亦庄亦谐，引人自省。《女人》则调侃女人喜欢说慌、善变、善哭的特点，写得幽默风趣，妙语联珠，令人忍俊不禁。《脸谱》勾勒出了阿谀逢迎之人的漫画像。

丰富的知识和智慧的思辨性是《雅舍小品》的又一大特色。梁实秋学贯中西，有深厚的古典文学和外国文学功底，《雅舍小品》中几乎篇篇有引用，作者广征博引，谈古论今，穿插各种掌故轶事、民俗风情、诗文俚语，增加了作品的文化品味和知识含量。如《鸟》一文，有对济慈的《夜鹰》、雪莱的《云雀》以及诗人哈代的诗句的征引，表现了作者丰富的知识与开阔的眼界。

在写作手法上，《雅舍小品》以议论为主，又融合记叙、抒情，形成了优雅清丽、立意深远的特点。如《雅舍》中对月夜的描写："'雅舍'最宜月夜——地势较高，得月较先。看山头吐月，红盘乍涌，一霎间，清光四射，天空皎洁，四野无声，微闻犬吠，坐客无不悄然！舍前有两株梨树，等到月升中天，清光从树间筛洒而下，地上阴影斑斓，此时尤为幽绝。直到兴阑人散，归房就寝，月光仍然逼进窗来，助我凄凉。"仿佛一篇幽美雅致的写景散文，《雅舍小品》就这样把抒情、写景、记叙、议论融为一炉，情感真挚，温婉大度，使读者从中享受到不露斧凿之痕的天然之趣。

总之，梁实秋的《雅舍小品》继承和发展了闲适派散文的艺术精神，在20世纪40年代的文坛独具一格。以后，梁实秋在台湾还著有《雅舍小品》续集、三集、四集和《雅舍散文》等作品。

（贾丽萍）

341. 丁西林早期话剧的美学特征是什么？

丁西林(1893—1974)既是著名的物理学家，又是现代杰出的喜剧作家，是我国现代戏剧艺术的开拓者之一。其主要作品有《一只马蜂》(1923)、《压迫》(1925)，抗战爆发后，他又创作了《三块钱国币》(1941)等剧作。

在生活冲突中体现轻松的喜剧艺术。在中国现代艺术中，丁西林是为数不多的喜剧作家之一。与同时期的社会问题话剧不同，丁西林的喜剧着意于从平淡的生活中发现喜剧的题材，一个生活小故事、一个场景或者某种氛围，都可以成为他的作品中喜剧的成因，从而构成具有喜剧趣味的戏剧结

构。丁西林尤其善于通过人物之间的“谎话”与“误会”制造喜剧故事和喜剧效果。《一只马蜂》写吉先生和余小姐相爱，却不敢在貌似开明实则封建的吉老太太面前公开恋情，只得靠“说谎”瞒过老太太，这就产生了一系列的误会和悬念，而这误会和悬念也是对那个社会的反抗。正如吉先生所说：“我们处在这个不自然的社会里面，不应该问的话，人家要问，可以讲的话，我们不能讲，所以只有说谎的一个办法，可以把许多丑事遮盖起来。”人物在说谎中获得了乐趣，同时也在说谎中对那个“不自然”的社会予以批判。

在人物关系中体现互补与和谐的结构特征。在丁西林的喜剧中，不同人物不存在着好坏、优劣的区别，而往往是不同人物之间存在着不同的文化观念和价值观念、不同的人生态度，因此，人物之间的关系不是对立的，而是相互说明和相互补充的。丁西林的代表作《压迫》写的是房东太太与女儿在出租房子的问题上难以达成一致，导致房东太太与男客吴某发生冲突。女客的到来增加了剧情的喜剧性，男客和女客联合起来，假扮夫妻，化解了矛盾。在这个作品中，无论是房东太太和她的女儿，还是男客女客，他们是对立的，围绕租房问题而发生矛盾，但这不能用好坏的道德标准衡量，而是因为他们的文化观念不同而导致出现矛盾，不同人物间可以通过理性和宽容的人生原则达到完美的和谐，化解一切矛盾。

以皆大欢喜式的结尾凸显其戏剧结构的合理性。丁西林的喜剧没有悲剧式的结局，也不对人物彻底否定批判，而是以轻松幽默的笔调写出大家都可以接受的结尾，《一只马蜂》、《压迫》、《酒后》等剧作，均以喜剧结尾，而且制造意想不到的情节，在不合理中突出其合理性，烘托喜剧艺术的效果。如《压迫》中假扮夫妻的男客在租到房子后，忽然问刚刚扮他妻子的女客：“啊，你姓甚么？”这一结果让所有人都感到意外，也让人感到轻松可笑的艺术享受。

（周海波）

342. 简述洪深话剧的思想艺术特征。

洪深（1894—1955）是中国现代话剧的奠基人之一，1922 年创作了成名作《赵阎王》，作品写一个外号叫赵阎王的兵痞，杀死营长，携款潜逃，在森林中迷路，恐惧中精神失常，产生许多幻觉，最后被追兵打死。作品的本意是要表现金钱对人的腐蚀，社会要对个人的罪恶负责任。作品所运用的表现主义艺术直接模仿了当时正在走红的美国剧作家奥尼尔的《琼斯皇》，从剧作的立意到表现手法，都带有明显的《琼斯皇》印记，如人物在林子中转圈，神经错乱而见幻境，甚至一些细节如森林入口处的标记、逃跑者点燃火柴无意中暴露行踪、开枪击破幻影等，都借鉴了《琼斯皇》。1924 年，洪深又根据英国作家王尔德的《温德米尔夫人的扇子》改译为故事、背景均已中国化了的《少奶奶的扇子》，在中国建立起正规的现代话剧表演和导演体制。

真正代表洪深创作水平的是他在1930年代创作的包括独幕剧《五奎桥》(1930)、三幕剧《香稻米》(1931)和四幕剧《青龙潭》(1932)在内的"农村三部曲"。作品以作者熟悉的江南农村为背景,展示了农民的苦难遭遇,写出了农村社会各阶级之间的矛盾斗争。《五奎桥》中的"五奎桥"象征封建地主阶级的权威和利益,围绕拆桥与保桥的矛盾冲突,展开了农民与地主间的矛盾斗争。《香稻米》反映的是"丰收成灾"的主题,连年的军阀混战、地主的苛捐杂税,再加上洋米大批倾山倒海地运进中国,使得黄二官这样的农民即使粮食丰收了,也面临破产的命运。《青龙潭》则表现了官吏、乡绅"口惠而实不至",从而导致农民大反抗。

在艺术上,"农村三部曲"体现了作者现实主义的追求,作者善于把握社会各个方面的矛盾关系,尤其是独幕剧《五奎桥》比较集中地反映了当时突出的社会问题,结构紧凑,矛盾集中,戏剧冲突围绕"五奎桥"而展开,波澜起伏,当戏剧冲突逐渐进入高潮时,立即结束,使作品具有比较好的艺术效果。洪深比较善于塑造艺术形象,将人物形象的塑造置于错综复杂的矛盾之中,在矛盾中展示人物的不同性格。《五奎桥》中的农民李全生、地主周乡绅,以及《香稻米》中的黄二官等形象,都给人留下了比较深刻的印象。

"农村三部曲"是洪深受"左联"的影响,对政治的认识开始有了若干转变的产物,从早期作品反映社会问题而转向了政治性的宣传,导致这几部作品人物形象化不够,机械地处理了农村题材,从而使得作品在艺术上出现了明显的问题。

抗日战争爆发后,洪深积极投入到抗敌演出中,并且创作了《飞将军》、《包得行》(1939)、《鸡鸣早看天》(1945)等剧作,揭示了抗战时期出现的社会问题,具有一定的社会意义。

(周海波)

343. 曹禺对中国现代话剧的独特贡献是什么?

曹禺(1910—1996)是对中国现代话剧发展作出杰出贡献的作家。他从小接触传统戏曲和文明新戏,进中学后又积极参加学生演出。1930年升入南开大学随后转入清华大学西洋文学系,系统阅读了古希腊和近代欧美戏剧,为他日后的话剧创作提供了多方面的必要的准备。1934年,曹禺发表了四幕话剧《雷雨》,奠定了他在中国话剧史上的地位。1936年和1937年他又连续发表了四幕话剧《日出》和三幕话剧《原野》,1940年代发表了《蜕变》和《北京人》,进一步巩固了他在话剧史上的地位。1942年,根据巴金的小说《家》改编的同名话剧是一次成功的改编尝试。

第一,中国现代话剧从20世纪初引进中国一直到曹禺出现,现代话剧艺术才真正成熟起来,可以说曹禺是现代话剧真正的奠基人。曹禺出现之前,中国话剧还处于探索实验阶段。1933年曹禺创作的处女作四幕剧《雷雨》,

在充分吸收西洋话剧艺术的基础上，也在话剧民族化方面进行了积极探索，《雷雨》体现出古希腊命运悲剧和易卜生的深刻影响。它严格遵守"三一律"，它像易卜生戏剧一样带有客厅佳构剧的痕迹，戏剧结构以及各种人物关系、矛盾冲突甚至细节都组织得完美无缺，以高度的艺术成就和现实主义的艺术力量震动了当时的戏剧界，标志着中国话剧走向成熟。此后，曹禺的《日出》、《原野》、《北京人》等作品，不断丰富着现代话剧艺术，为中国现代话剧艺术作出了巨大贡献。

第二，曹禺的话剧创作是从个人的生命感受出发，是一种个人话语的方式，一种生命的创造。从艺术结构、人物形象、语言形式诸多方面形成了自己的独特风格，显示了中国现代话剧独特的价值。《雷雨》就是曹禺将自己内在"性情"进行了戏剧化处理，形成了"雷雨"式的戏剧氛围，构成了紧张的戏剧冲突。到了《日出》曹禺已感觉到《雷雨》的结构"太像戏"，所以就"不再集中于几个人身上"①。但仍然以内在紧张的结构对观众产生了强烈的震撼。《原野》则是曹禺的一次戏剧现代化的尝试，现代艺术手法以及人物心理的深刻表现，挑战了中国读者和观众的接受心理。

第三，曹禺的话剧从理论和实践两方面把中国话剧引入正规，推向成熟，曹禺集编、导、演于一身，是一般剧作家不具备的，他曾在清华大学读研究生三年专攻话剧，特别喜爱古希腊悲剧理论，是第一个将古希腊悲剧理论引入中国话剧创作的人。曹禺在创作《雷雨》前就曾广泛地接触了欧洲的古典戏剧，他喜欢古希腊悲剧，用心读过莎士比亚的作品，也读了易卜生、契诃夫、高尔基、萧伯纳和奥尼尔等人的剧作，后来他还翻译了《柔密欧与幽丽叶》，这些世界名著加深了他的艺术修养。曹禺又是一个有舞台经验的剧作家，因而他的作品经得起舞台实践的考验。他说："我们要像一个有经验的演员一样，知道每一句台词的作用。没有敏锐的舞台感觉是很难写得出好剧本的。"②

（周海波）

344.《雷雨》艺术结构的突出特点是什么？

四幕剧《雷雨》(1934)是曹禺的处女作，也是其成名作、代表作，标志着现代话剧的成熟。其结构特色主要表现在：

第一，线索分明，明暗交错，引人入胜。尽管《雷雨》人物之间的矛盾错综复杂，但作者却处理得井然有序。剧作以周朴园为中心，在错综复杂的尖锐冲突中展开剧情。全剧八个人，各有其独特的思想感情与经历，但其命运又都与周朴园相关联。在众多的矛盾冲突线中，又有明线和暗线两条起主

① 曹禺：《曹禺文集》第1卷，456页，北京：中国戏剧出版社，1988。

② 颜振奋：《曹禺创作生活片断》，见《剧本》1957年7月号。

导作用的线索推动情节的发展。周朴园与蘩漪的冲突是明线，周朴园与鲁侍萍的关系是暗线。双线并存，彼此交织，互为影响，使剧情紧张曲折，引人入胜。

第二，结构严密，集中紧张。《雷雨》采用的是西洋传统戏剧模式——“三一律”结构，时间、地点、情节三者完整一致。《雷雨》把30年间发生过的事情，集中在周公馆和鲁家两处重现，整个故事所跨越的时间不超过24小时，戏剧冲突就在这样一个特定的时间和空间里展开，故事情节高度集中。周朴园与蘩漪的矛盾冲突是全剧的主干，它牵出一系列的矛盾冲突，使全剧的八个人都卷入紧张的矛盾冲突之中，形成了牵一发而动全身的集中严密的结构。这种结构的采用，使戏剧冲突在短短的四幕中就被推向了高潮，整部剧作呈现出严谨、连贯、有机统一的艺术效果。

另外，作者还巧妙地运用了“巧合”，产生了更为强烈的艺术感染力。曹禺在谈论《雷雨》时曾说：“一部《雷雨》全都是巧合。”四凤和周萍相恋，但他们却是同母异父的兄妹；鲁大海和周朴园是不共戴天的阶级仇人，却又是父子血缘；侍萍到周公馆看望女儿，却和始乱终弃的周朴园不期相遇，等等。巧合的运用使《雷雨》删削了许多不必要的枝蔓，使各种千头万绪的矛盾和错综复杂的关系高度集中，干净利落而又浑然天成，产生了激荡人心的戏剧性。但因为作者是以生活逻辑为依据，根据人物的性格特点，把握人与人之间关系发展的必然性来设定情节发展的，所以这种巧合又是合情合理的。

第三，采用闭锁式结构，强化矛盾冲突。《雷雨》为了表现其主题的需要，采用了便于使矛盾冲突强化、集中的闭锁式结构。从一天的冲突开幕，不是渐次展开剧情，而是在后果的猝然爆发中交代错综复杂的前因，将正在进行的事件和过去发生的事件巧妙地交织在一起，并以现在的戏引发过去的戏，又用过去的戏来推动现在的戏。一系列事实与真相的猝然揭露，产生了巨大的爆发力，使剧情跌宕起伏，形成了一种紧张强烈的戏剧情境，起到了震撼人心的效果。同时，剧作还运用悬念、伏笔等艺术技巧，增强了结构的完整性及剧情衔接的紧密性，也增强了剧情的吸引力。

（王金胜）

345. 试析蘩漪形象。

蘩漪是《雷雨》中最具“雷雨”性格、个性最鲜明的人物。

其一，蘩漪是“五四”之后，受过现代教育，又生长在封建大家庭的女性，她有着自己对幸福、爱情生活的憧憬和追求，但在跟周朴园结婚后她的个性受到极大限制，人性受到了压抑，残酷的精神折磨使她的人性扭曲，心灵窒息，逐渐变得乖戾、悒郁、强悍甚至阴鸷。

其二，蘩漪的性格是很复杂也很独特的。她既有保守的一面，又具有叛逆性；她悒郁而乖戾，热情而冷漠，任性傲慢而又孤芳自赏，神经质地游走于

爱与恨的极端之间。这种行为和性格上的矛盾使她成为《雷雨》中最“雷雨”式的人物。“她的生命交织着最残酷的爱和最不忍的恨。”

其三，蘩漪既是一个被损害、受压迫的女人，又是一个敢于冲破封建家庭牢笼的叛逆者。她“有火炽的热情，一颗强悍的心，她敢冲破一切的桎梏”①。她渴望自由，不顾礼教的桎梏和乱伦的罪名，拼命逃脱思想和精神残害的“残酷的陷阱”。她的挣扎与抗争，正是追求个性的人同封建专制展开的生死搏斗。作者同情她，赞美她，却并未违反生活的真实和蘩漪性格发展的逻辑，而是从封建家庭精神生活领域这个独特的角度揭露封建社会的黑暗统治，通过尖锐的戏剧冲突，有力地抨击了封建家庭的种种罪恶。

其四，蘩漪既是被凌辱、被摧残的受害者，但又以其非理性和自私而又伤害他人。其“雷雨”性格中，有其保守性和孱弱性的一面。她撕破了周公馆这个罪恶家庭虚伪的面纱，同时也撕破了自己的面纱；她要求自己获得自由和爱情，同时也损害了别人的自由和爱情。她对旧制度的反抗是以一种畸形的方式表现出来的。

蘩漪的悲剧具有深刻的社会根源，又有作者所极力表现的“宇宙里斗争的‘残忍’和‘冷酷’”②的意义。

（王金胜）

346. 如何认识《日出》中陈白露性格的复杂性？

陈白露是曹禺创作的戏剧《日出》(1936)的中心人物，也是全剧悲剧魅力的来源。

陈白露出身书香之家，曾是个天真可爱的女孩子。在五四新思潮的影响之下，勇敢地追求爱情自由和人格独立，然而理想与现实格格不入。和诗人结婚之后她百依百顺，但生活很快趋于“平淡、无聊、厌烦”，诗人弃她而去，女儿夭亡。陈白露的“恋爱、结婚、家庭生活幻灭了”，她也看破红尘投入黑暗，一个接受过新思想涤荡的知识女性从此沦落十里洋场，她的性格也因自身经历变得矛盾复杂。

曹禺并未简单地将陈白露塑造为一个堕落的高等交际花，而是在角色身上寄予了复杂情怀，塑造出具有性格张力的典型人物。她厌倦上流社会尔虞我诈、醉生梦死的糜烂生活，但又无法抵御这种生活对她的侵蚀，她认定自己惯有的生活方式是命运的桎梏，但又无法自拔。陈白露时而像是久经世事的风月女子，时而又像单纯美好的少女，时而玩世不恭，时而满腔正义，时而放纵任性，时而伤感厌世。

作者以含蓄的笔调叙写出陈白露在灵魂的自我搏斗中所激发出的人性

① 曹禺：《〈雷雨〉序》，见《雷雨》，文化生活出版社，1936。

② 曹禺：《〈雷雨〉序》，见《雷雨》，文化生活出版社，1936。

美，尽管周旋于阔佬与恶少之间逢场作戏，艰难地讨生活，但白露的灵魂里依然留存着善良单纯的本性。她赞美洁白的霜，呼唤自己少女时代的名字。她也能挺身而出，怒斥黑三，救下小东西。她也欢呼春天，期待日出，读起心爱的“日出”诗，方达生的出现让她回到了单纯的“竹均”时代。但她却无法摆脱自己的处境，无法掌握自己的命运。然而当方达生决意拯救她、感化她时，她悲哀地发现方达生关注的只是她的“道德”而非她本人，她也因此而清醒认识到自己的屈辱地位和渺茫的未来，在日出之前服安眠药自杀。曹禺让陈白露以宗教祭奠式的方式死亡，为这一堕落的灵魂赋予了圣洁意味。

陈白露身上凝聚着曹禺对五四新女性的同情与理解。与作者笔下的其他经典女性形象相比，白露从家庭走出走向社会，见识并经历现实社会的种种，是个地道的社会角色，更具现实批判力量。陈白露复杂性格的形成是社会合力作用的结果。新式教育给了女性睁开眼睛的能力，而物欲社会和道德传统又将这些新女性扼杀。曹禺通过对陈白露复杂性格的塑造描绘出旧中国都市生活的原貌，实现了追问新时代女性命运的愿望。陈白露这个走出封建家庭的“娜拉”对自己的命运有所觉悟，但却找不到个性解放的道路，曹禺借涂抹陈白露的命运提出了与鲁迅先生相同的疑问，社会制度没有变革，也没有经济能力，即使像“娜拉”那样个性觉醒走上社会，女性的结局又会怎样？恐怕也只有堕落或回来两条路。陈白露以她的死做出了女性解放的理性抗争，也向世人展现了一片日出前的曙光。

（周海波）

347. 曹禺在《原野》中是如何进行现代艺术创造的？

曹禺自创作伊始便身处现代意识和西方文艺理论影响之中，《原野》(1936)作为曹禺继《雷雨》和《日出》的第三部戏剧著作，具备鲜明的现代主义倾向，展示出作家在艺术手法上的创新。

受美国戏剧艺术家奥尼尔《琼斯皇》的影响，《原野》充溢着浓厚的象征主义色彩。《原野》中意象繁复奇异，各有其深奥的象征意义。“原野”景观的奇异险峻暗示着仇虎的内心世界及其遭遇的不公，“森林”象征着对生命原始形态的追求，“老屋”隐喻着由封建宗法制度和伦理道德所支撑的腐旧文明，“金子铺的地方”则代表了精神自由、物质富足的理想之地。这些反复出现的意象既是构成故事发展的一部分，又赋予故事特有的象征性内涵。象征主义手法的应用令《原野》“鬼气森森”富于神秘色彩，制造了压抑诡异的氛围和紧张躁动的情绪。

《原野》还体现出曹禺对表现主义艺术手法的借鉴。表现主义重在内心体验，《原野》脱离了在《雷雨》和《日出》中对剧情的侧重，并不一味追求矛盾冲突的表面性和激烈性，而是更为关注角色的心理世界和情绪纠葛。《原野》着重表现了仇虎在复仇过程中两种意识的对抗：复仇的渴望以及变相复

仇之后的良心追问，作家在展示这一戏剧冲突时采取了心理动作的形式，仇虎的记忆、经历、梦境和幻想交织在一起，造成一种扑朔迷离的朦胧感，集中表现了主人公恐惧、紧张、内疚、迷惑的复杂心理状态，取得了强烈的艺术效果。曹禺穿越人物外部表层深入内心世界，使戏剧同作家对人物的深刻理解契合起来，形成了内向化的戏剧美学风格。

除此之外，《原野》在艺术上的“现代意味”还体现在形式的新变上。曹禺对现代戏剧形式有着自觉追求，《原野》超越了现实主义表现方法，采取“追溯式”情节结构方式，打乱了传统戏剧中时间的自然序列，戏剧的内在张力得以加强，情节结构具有了弹性。仇虎带着一股狂热的复仇情绪回到故乡，他与白傻子在铁轨边的一段对话引出了过去的一段仇恨，冲突得以展开。在第三幕中，幻象不断出现，焦阎王、屈死的妹妹、苦命的父亲一同构成了对过去事件的“补叙”，情节结构的完整性在此实现。仇虎的幻觉起到了间离作用，成为激发观众想象力和思考力的一种媒介，这在当时的戏剧舞台上难能可贵。曹禺对现代戏剧形式的热情不仅是作家对戏剧美学观念的自觉追求，更体现了现代戏剧的一种发展方向。

《原野》从多方面显示出曹禺对现代艺术手法的借鉴和探索，如果说《雷雨》与《日出》体现了曹禺试图向现代戏剧艺术靠拢的愿望，那么《原野》则是作者综合实践的产物，表征着作家对现代艺术的有意诉求。从《原野》开始，曹禺真正走向了现代，尽管曹禺自认为《原野》“不算成功”，然而《原野》仍不失为作家把握现代艺术手法的代表作品之一。

（周海波）

348. 为什么说曹禺在《北京人》里才实现了他的“走向契诃夫”的宿愿？

曹禺在创作中期呈现出向契诃夫靠拢的倾向，即向“生活化戏剧”转化。曹禺深深迷恋契诃夫的剧作，也曾表达过“师从”契诃夫的愿望，在《北京人》的创作中，作家与契诃夫得以接近。《北京人》中少有《雷雨》及《日出》中激烈的情绪和跌宕的情节，而是吸取了契诃夫“诗意的生活化戏剧”的精华，既舒缓又紧张，既淡泊又幽深。《北京人》中随处可见契诃夫剧作的影子，剧本的节奏平缓闲静，流畅自然，尽管存在精心设置的戏剧冲突，然而矛盾却是通过柔和的情绪释放出来。作者把生活原貌自然、质朴地呈现在舞台上，从曾文清、曾思懿、愫方三人曲折的家庭关系，到愫方看到文清意外归来所引起的痛苦和幻灭，再到愫方最后的出走，所有场景都在平常自然的语言和行动中进行，而平和的言行之下又透露出人物心理的冲突和灵魂的复杂性。这种“契诃夫式”寓动于静的创作手法使戏剧与生活本真更为契合，将人物内心世界提炼得更为真实和丰满，既使剧本扣人心弦，又荡漾出绵长的意蕴。除营造散淡平和的格调外，契诃夫还擅长采用象征手法来增强戏剧的

诗性与内涵，这一特点在《樱桃园》中最为显著。曹禺师法契诃夫，对象征手法表现出同样的热情。《北京人》与《樱桃园》不论在题材、体裁、风格上都有相似之处，两个剧本表现的都是曾经钟鸣鼎食的旧家庭在历史发展进程中无可挽回地走向腐朽和衰亡，剧中人物徒劳的努力、对命运的叹息、绝望的挣扎都传递给读者淡淡的哀伤。“樱桃园”是昔日生活的象征，樱桃园的失落代表了旧生活的殒没；而在曹禺笔下，“北京人”这一重要意象则成为沟通过去、现在和未来的象征性形象。因为痛恨当下腐朽沉闷的生活，鄙视猥琐麻木的世人，作家以“北京人”这个原始野性的形象作为汹涌生命力的象征，来映照腐朽社会的种种丑象和诸生之态，并昭示了新生命的曙光已经出现。“北京人”这一形象融合了曹禺对黑暗现实的激愤和对未来新社会的朦胧构想，成为理解戏剧冲突的枢纽意象。与契诃夫类似，曹禺所采用的象征意象细腻贴切，剧本也因其象征性内涵和潜藏的诗意而感人、怡人。

曹禺曾对“太像戏”的《雷雨》表示过不满，希望自己能创作“平铺直叙”、“深邃艰深”的契诃夫式戏剧。从《日出》起曹禺开始像契诃夫靠近，剧本冲破了《雷雨》紧张的情节和紧凑的结构，尽管存在中心人物陈白露，但情节却分散在众多人物的日常生活和事件当中。而到了《北京人》，“契诃夫意味”则笼罩了全剧，传统戏剧中蜿蜒曲折的剧情、紧张激烈的高潮被淡化，取而代之以对生活的真实叙述和对心理活动的细腻表现，从生活深处洋溢出来的诗的芬芳与人物、事件浑然一体，点缀着闲散清幽的生活环境。《北京人》在风格和艺术手法上深得契诃夫精髓，这不仅是曹禺创作技巧的提升，更是作家戏剧观念和创作心态的转变，在《北京人》里，曹禺实现了他“走向契诃夫”的夙愿。

（周海波）

349. 试述田汉话剧创作的艺术成就。

田汉（1898—1968）是中国现代话剧史上的重要作家，也是重要的现代话剧运动的领导人和话剧教育家。1920 年完成处女作《梵峨璘与蔷薇》，这个剧本虽然艺术上还不成熟，但却已经显示了田汉所追求的艺术与爱情完美结合的创作倾向。在其一生的话剧创作中，代表作有《咖啡店之一夜》（1922）、《获虎之夜》（1924）、《名优之死》（1929）、《梅雨》（1931）、《一九三二年的月光曲》（1932）、《回春之曲》（1935）等。

首先，田汉的话剧创作最显著的艺术特色是富有浓郁的浪漫主义色彩。他早期的剧作，充满了青春、爱情、异国情调，表现出了较为浓厚的浪漫主义倾向，渗透着现代主义的成分，大多抒发儿女情长和漂泊的感伤。田汉善于将剧中的主人公设置成无家可归、孤苦无依的游子或身世可怜、无依无靠的孤儿，为剧情埋下伤感的种子。除《梵峨林与蔷薇》和《苏州夜话》外，其他诸多剧作如《咖啡店之一夜》、《获虎之夜》等都贯穿着“人生缺失”的潜在结构，

往往是阴差阳错、有情难圆的悲剧结局。这虽是作者表达少年稚气感情和渲染浪漫情调的需要，也是五四一代青年在彷徨中求索、在求索中彷徨心灵的艺术再现。30年代的《月光曲》、《回春之曲》等则诗情洋溢，曲折优美。建国后的剧作，大部分取材于久远的历史。田汉以一个剧作家对历史独特的理解，在从历史真实出发的同时，赋予古人以展现在当代舞台上的新生命，并把自己的理想寄托其中，创作出《关汉卿》、《文成公主》、《谢瑶环》等历史剧，富有草木含悲、风云变色，撼天地泣鬼神的浪漫主义悲壮情怀。

其次，洋溢在剧中强烈的诗情画意，使作品具有一种特殊的艺术感染力，这也是田汉话剧创作的一个突出特点。田汉的浪漫主义情结，使其剧作处处浸透着诗的抒情性。田汉是"主张生活艺术化"即把人生美化的作家，崇尚唯美主义。他的剧作往往通过戏剧冲突和人物形象的塑造，以及富有诗意的画面，创造浓郁的抒情氛围。《名优之死》不是以故事见长的剧作，而是把戏剧性隐藏在自然朴素的画面之中，通过对人物的个性塑造，抒发作者的情感。《回春之曲》全剧则贯穿在优美的旋律中，既增强了作品的抒情性，也使现实的主题充满了诗情画意，更能够引领读者进入一个美的境界。

再次，田汉的剧作，在构思和剧情结构上讲究传奇性，并以此来塑造人物、展开情节。《获虎之夜》之所以吸引人，一个重要的原因就在于它的结构精巧，故事的冲突安排在"获虎之夜"，莲姑出嫁之前，本来以为可以捕获那只老虎，可没想到竟然伤到了人，而且偏偏又是莲姑的恋人黄大傻。这一剧情完全出乎意料之外，但又在情理之中，因为只有黄大傻要在那天晚上最后一次看他心上人窗户上的灯光，会在那天晚上出去，也正是因为他的受伤，才能自然而然地与莲姑见面，他的爱情才能够得到表达。再如《回春之曲》，在南洋教书的华侨高维汉有感于国难而回国抗日，在"一二·八"激战中被大炮震坏了大脑，失去了记忆，连前来照顾他的情人梅娘也不认识了。经过数年的治疗和休养，再加上梅娘的精心护理，高维汉的记忆奇迹般地突然恢复。剧作将高维汉身体的"回春"与爱情的"回春"结合起来，在一系列出人意料的事件中展开剧情，其间悬念丛生，富有跌宕起伏的戏剧性。

（周海波）

350. 田汉《名优之死》的思想与艺术特色是什么？

《名优之死》是田汉在南国社时期的代表作，也是他第一部比较成熟的现实主义话剧，标志着作者的创作由浪漫主义、唯美主义向现实主义的重大转折。

话剧以民国初年著名艺人刘鸿声之死为素材，塑造了具有高尚人格、艺德的京剧演员刘振声，在恶意吹捧、金钱利诱之下倦怠于艺术的徒弟刘凤仙，压制破坏艺术的流氓恶霸杨大爷等人物形象。刘振声是一位潜心于京剧艺术的名伶，他视艺术为生命，重视戏德，宁可不顾疲劳自己演出"双出

戏”,也不愿意迎合低级趣味来博取上座率。同时,他又非常重视将艺术传之后人,精心培养他的艺徒刘凤仙。但是,当刘凤仙经不起杨大爷的诱惑而堕落,他又十分痛心与气愤,起而与杨大爷抗争,揭露其种种丑行,然而却终在恶势力的压迫下,愤懑病发,倒毙于台上。田汉通过这些血肉丰满的艺术形象揭露了令人窒息的黑暗势力,展现了半殖民地半封建社会所有受压迫、受侮辱的戏剧艺人的悲惨命运,批判的锋芒不停留于金钱势利的丑恶,而是着眼于流氓、恶霸、官僚得以横行的整个社会制度。刘振声的死和刘凤仙的沦落,是对摧残艺术、腐蚀女性的黑暗社会声泪俱下的控诉,也是对以杨大爷为代表的封建邪恶势力的有力鞭挞。虽然《名优之死》是以悲剧结局,但并非表现孤独的追求和个人的毁灭,最后刘凤仙的悔恨、艺人的愤怒以及对未来的信心都昭示了人们思想的逐步觉醒和对黑暗现实的奋起抗争,最终揭示了“艺术与爱胜利,还是金钱与势力胜利”的价值选择。

《名优之死》一改感伤低沉的风格,将情节和人物根植于中国深厚的社会生活的土壤中,由浪漫主义的唯美转入现实主义的深沉,奏出悲壮激昂、振奋人心的旋律。剧作以“一个名角所爱之女伶,与捧这女伶的劣绅之三角战斗”(田汉:《我们的自己批判》)为主线展开戏剧冲突,矛盾集中,环环相扣,层层推进,达到戏剧高潮,充满内在的紧张性。在艺术结构上,巧妙自然地将生活舞台和艺术舞台结合在一起,使话剧与戏曲相融合,营造了演员演演员、戏中又有戏的独特效果,穿插着戏与生活虚实相间的双重结构。作者采用对比等手法塑造了一批独具个性特色的艺人形象,人物语言简洁生动,富于感染力,是田汉艺术创作日臻成熟的体现。

(周海波)

351. 以《上海屋檐下》为例,说明夏衍话剧是如何展示人物命运的?

在中国现代话剧史上,夏衍(1900—1995)是一位杰出的写实剧作家,他创作于1937年的《上海屋檐下》(又名《重逢》)就是其创作道路上的标志性成果。这部作品的艺术视野由夏衍过去的历史题材转向了现实题材,由传奇式的人物转向了普通的平民知识分子,由社会的宏大叙事转向了都市民间社会,关注小人物的人生际遇。

展现都市小人物的命运。作品展现的是上海普通弄堂里五家人普通的生活片段,这里有琐碎的争吵、不平和牢骚,有痛苦和企望。作品以林志成、匡复和杨彩玉三人之间的家庭生活为主线,全方位地展现普通人的世界。小学教员赵振宇以安贫知命来麻醉对生活的不满,他的妻子却小气势利,刻薄唠叨;海员的妻子施小宝苦于无法摆脱流氓的纠缠;老报贩李陵碑痛苦地盼着自己在“一二·八”事变中战死的儿子;失业洋行职员黄家楣陷于贫病的痛苦之中,偏又逢对他满怀期望的老父亲从乡下进城看他,小夫妻在无端

相互指责猜疑之后，真正明白了生活，强颜欢笑安慰父亲。

有意避开了激烈、曲折的矛盾冲突，而着力于人物的内心冲突，挖掘生活内在的矛盾。剧作中叙述的故事都是一些日常生活的琐事，但正是这种日常生活却隐藏着人物内心的理智与感情的矛盾以及人物内心的隐秘。作者在处理林志成、匡复和杨彩玉之间的婚姻和感情纠葛时，有意淡化了人物之间的冲突，而着意表现人物内心的感情波澜。面对刚刚出狱的革命者匡复，林志成的愧悔痛苦，杨彩玉的负罪难当，时时啮噬着他们的心。灵魂的挣扎，心理的搏斗，使各个人物的内心世界暴露出来。林志成和匡复面对情感的矛盾，相互退让，严格遵循朋友间的“义气”，没有勇气冲破伦理规范，人性要求让位于道德底线。

立体式地全方位地展现生活的复杂性。剧本以一所石库门房子的横剖面为舞台背景，用一个场景画面，在同一个舞台空间同时展开，这一独特的舞台设计不仅丰富了剧作的情节，更加真实地展开普通人家的日常生活，而且表现五户人家各不相同的生活。同时展开五家人的悲喜剧，同时表现十几个不同人物的命运，但又以林志成一家为中心，形成了剧情的主线。这一独特的设计不仅丰富了剧作的情节，扩大了反映生活的视角，而且加强了舞台的生活实感，构成了舞台艺术的复杂性。

（周海波）

352. 郭沫若抗战时期的历史剧在取材上有什么特点？

1937 年抗日战争爆发后，郭沫若在友人的帮助之下，只身回国，于 1938 年来到武汉，任国民政府军事委员会政治部第三厅厅长，负责抗战文化宣传工作。1940 年三厅撤销后，出任政治部文化工作委员会主任委员。1941 年“皖南事变”后，郭沫若突然出现一次创作的高潮，一气创作了六部历史题材的剧作，出现了他创作道路上的又一次高峰。

郭沫若曾经宣称，他创作历史剧，是要用历史题材来兼带着表达并批判当代的任务，这就使得这些历史剧表现出强烈的“借古喻今”、“借古讽今”的现实精神。郭沫若正是根据现实的感受和对历史的认识，在历史与现实的关联中选择、融会和运用历史材料，使其作品既具有强烈的现实意义，而又不违背历史的精神。因此，郭沫若历史剧的选材不仅是因为历史题材可以映现现实，而且更重要的是通过历史题材的创作中去发掘历史的意义，在对历史的重新阐释中发展历史的精神。郭沫若抗战时期的六部历史剧，有四部是取材于战国时代，这些题材既是郭沫若对抗战时期中国现实的认识的艺术体现，也是他对中国历史研究的结果。《屈原》等战国时代的历史故事与 1940 年代初期中国的特定形势具有极为相似的特点，在时代特征和精神内涵等方面相通。《棠棣之花》是在作家 1920 年代的同名诗剧和史剧《聂嫈》的基础上整理而来的五幕史剧。作品虽然仍保留着聂政刺杀韩湘侠累后毁

容自杀，其姐聂嫈前往为其哭尸扬名的故事内核，但更突出了聂氏姐弟牺牲的正义性，作者将他们的壮烈行为与联合抗秦、保家卫国的正义事业结合起来，把严仲子与侠累的矛盾演绎为抗秦与媚秦的斗争，从而表现了反对分裂、反对投降的时代主题。《屈原》取材于旧中国时代楚国爱国诗人屈原的故事，集中描写了以屈原为代表的"联齐抗秦"的主张和南后郑袖为代表的"绝齐降秦"的主张之间的矛盾冲突。《虎符》则取材于旧中国时期信陵君窃符救赵的故事，《高渐离》是取材于荆轲刺秦王失败后，朋友高渐离不畏秦王的淫威继续行刺的故事。这些作品的题材都倾向于表现具有英雄气概和崇高感的人物，将矛头指向于秦国。但作者并没有完全以历史附会现实，而是在历史的发掘中深入人物的精神世界中，探究历史内部的文化意蕴，在对历史的梳理中张扬屈原为代表的文化传统，批判以秦始皇为代表的暴君文化，从而使其剧作超越现实的文化意义。

（周海波）

353. 郭沫若的《屈原》在思想艺术上有什么特点？

《屈原》是郭沫若抗战时期的代表作，剧本写于 1942 年 1 月，正是"皖南事变"发生不久。因此，作者将"这时代的愤怒，复活在屈原的时代里"，通过屈原的悲剧人生，着力表现"中华民族的尊重民主，抗拒强暴的优秀精神"①。屈原是一位光明磊落、独立不移、高洁纯美的诗人，他主张"联齐抗秦"，反对妥协投降，为此他与统治集团内以南后、靳尚为代表的投降派展开了斗争，以致受诬"淫乱宫廷"，遭到陷害，被革职、囚禁，受到身体上的、政治上的和人格上的极大污辱。就是在这样的含冤莫白的情况下，他仍然心念国家，怒斥南后的卖国行为，规劝楚怀王要多替老百姓设想，坚持"联齐抗秦"的路线。昏庸的楚怀王不听劝告，走上了投降的道路，下令将屈原逐出宫廷并囚禁起来。在理想与现实发生激烈的冲突时，他满腔的愤怒和激情化为"雷电颂"，尽情地抒发了政治感情和个人思想："风！你咆哮吧！咆哮吧！尽力地咆哮吧！"这被称作又回到了《女神》时代的气势磅礴、高亢激越的抒情方式，是从屈原内心发出的反抗黑暗的战歌，抒发了一位政治家的理想和诗人情怀。他赞美风、雷、电，渴望着"发出无边无际的怒火"，"把包含一切罪恶的黑暗烧毁"。屈原的侍女婵娟则是他的形象的补充，是作者以屈原辞赋所一再咏赞的"秋兰"、"香草"的形象为美学基础创造出来的，是对屈原道义美的注解，也是诗意化的优美的象征。

《屈原》是郭沫若浪漫主义艺术精神的又一次爆发，是他的诗情的一次舞台延续。在剧中，创作主体与他所塑造的人物在精神与情感上已经融为

① 郭沫若：《我怎样写五幕剧〈屈原〉》，见《郭沫若剧作全集》第 1 卷，484 页，北京：中国戏剧出版社，1982。

一体，屈原就是我，我就是屈原，剧情是以屈原的人生经历和情感经历为主要线索的，他的内心活动构成为剧作的戏剧冲突，而作为诗人的屈原，他的情感活动是强烈的，他的诗人气质也正可以看做是郭沫若个人气质的诗化体现。剧作是以《橘颂》贯穿全剧的，而又不时穿插歌舞和招魂仪式，更强化了作品的抒情力量和浪漫色彩。“雷电颂”是屈原的呐喊，更是郭沫若对现实的感受和对历史的认识，他借屈原之口吐出了胸中的块垒。正是如此，《雷电颂》是饱蕴着强烈感情色彩的郭沫若的抒情诗。

《屈原》在历史与现实的结合方面是成功的，在虚构与真实的关系方面也进行了有益的探讨。

（周海波）

354. 如何评价陈铨的话剧创作？

陈铨（1903—1969），出生在四川富顺一个有着知识传统的家庭，从小熟读“四书五经”，打下扎实的国学根底。1921 年考入清华留美预备学校，师从吴宓、王国维、陈寅恪。1928 年赴美留学，1930 年获得硕士学位后转赴德国基尔大学研读黑格尔、叔本华、尼采，后又转学柏林大学，1933 年底在柏林大学获得博士学位。抗战开始后，陈铨来到西南联大，与雷海宗、林同济共同发起组成“战国策”派。“战国策派”学人由于深受尼采、斯宾格勒等人的影响，推崇近代“尚力”主义思潮，认为他们所处的时代只是“战国时代之重演”，要想使中国在列国之激烈竞争中获得独立和生存，就必须强调国家、民族利益，强调民族精神的“力”，因而在文学史上被认为有“法西斯主义”倾向。1940 年代初期，陈铨发表了两篇应当引起足够重视的文章，一篇是《叔本华与红楼梦》，另一篇是《尼采与红楼梦》。他表面上所谈的是《红楼梦》，实际上关心的是生命哲学的现代思想逻辑与中国思想传统的对应关系，并借此提出一套自己的关于人生与社会解放的知识学方案。

陈铨是 1940 年代活跃在高等学府的作家之代表，以《野玫瑰》、《蓝蝴蝶》、《金指环》等话剧创作最为出名，而《野玫瑰》当时尤其轰动了大后方。

《野玫瑰》的剧情主要是写一个具有坚定民族主义意识的国民党女特工在沦陷区锄奸的故事。现在看来，这个剧本的艺术性并不高，有相当浓厚的“图解概念”的味道。作品所图解的就是包括陈铨在内的“战国策派”学人多次宣扬的，国难当头一切应以“国家至上民族至上”。剧中的女特工为了国家和民族可以牺牲爱情和家庭乃至生命，她所有的行动都是为了民族解放。而被安排为女特工丈夫的大汉奸则完全以自我为中心，他对民族的背叛不同于一般的汉奸，并不是因为贪生怕死，而是源自他坚定的个人主义思想。他认为：“国家是抽象的，个人才是具体的，假如国家压迫个人的自由，个人为什么不可以背叛国家？”陈铨试图通过这样一个有独特理论的汉奸之死，宣告在民族解放的战争中个人主义道路的穷途末路。

（周海波）

355. 新歌剧及歌剧《白毛女》有哪些艺术上的成就和社会影响？

1945年前后的解放区，在左翼无产阶级戏剧大众化运动的背景下，在群众性秧歌剧大规模创作与演出的基础上，出现了新歌剧的创作实践。新歌剧在表现形式上除了吸收传统秧歌剧外，还借鉴了其他地方剧种和民间艺术形式，并综合了话剧、音乐、舞蹈、美术等艺术样式，从而形成一种大型的音乐戏剧形式。新歌剧在形式上有别于五四以来诞生的、借鉴西方歌剧形式的现代歌剧，也有别于民间传统的戏曲样式，故而称为“民族新歌剧”。

新歌剧结合了现代歌剧的民族化和民族传统戏曲的现代化，形成了鲜明的艺术特色。首先，在音乐方面，新歌剧广泛借鉴民歌、小调和地方戏曲曲调，但既不是民间小戏的扩大，也不是传统板腔戏或宫调戏的单一传承，而是根据戏剧题材、剧情设置和人物形象加以选择组合，综合运用。它利用富有民族风味的音乐曲调来表现人物性格特征，使新歌剧的音乐既对塑造人物形象起到辅助作用，又为广大群众所喜闻。其次，在歌剧表演上，新歌剧借鉴了古典戏曲的歌唱、吟诵、道白三者结合的传统，说与唱之间衔接自然，人物对话和独白多采用话剧的表现手法，而歌唱多用来叙述事件过程、回忆历史，抒发感情，而且颇有民歌特色。新歌剧在形式上灵活自如，情节紧张，节奏快、起伏大，深受人民群众尤其是农民观众的喜爱。新歌剧紧随时代步伐，先后有《白毛女》、《王秀鸾》、《刘胡兰》和《赤叶河》等作品问世，极大地配合并鼓舞了解放区人民的革命热情。其中《白毛女》由于在思想和艺术上所具有的高度成就而成为新歌剧“里程碑”式的代表作品。

《白毛女》源于民间流传的“白毛仙姑”的故事，1945年经延安鲁迅文艺学院的集体创作加工，由贺敬之、丁毅执笔，整理成现代的歌剧样式。歌剧将“白毛仙姑”的民间传说与当时解放区土地改革斗争结合起来，提炼出“旧社会把人变成鬼，新社会把鬼变成人”的社会政治主题。《白毛女》在艺术上的成功在于将其所蕴含的思想主题以恰当的现代歌舞和民间艺术形式表现出来，合理借鉴了民间地方的传统戏曲，创制了新的富有表现力的歌舞唱段（如《北风吹》等），在故事内容上又注意保留了原来传说中的传奇性情节，符合接受对象的欣赏趣味。革命的思想与民间传统文化在《白毛女》中获得了完美的统一。

歌剧《白毛女》的演出在40年代的解放区是一个轰动性的历史事件，受到了上至中央领导下至群众百姓的极大欢迎，激发了解放区民众对旧社会和剥削阶级的憎恨。《白毛女》先后被改编为电影及芭蕾舞剧等形式广为流传。有意味的是，《白毛女》的故事尽管经历不同历史时期意识形态的种种改编，却始终表现出一种蓬勃的艺术生命力，不断获得新的阐释，显示出经

典背后所蕴藏的不同层面的深刻涵义。

（周海波）

356. 陈白尘讽刺喜剧的主要成就和不足是什么？

陈白尘（1908—1994）是中国现代戏剧史上独具风格的一位剧作家，其政治讽刺喜剧显示了他独特的美学追求与艺术风格。陈白尘的讽刺喜剧明快犀利，承接了五四新文学敢于直面社会人生的现实主义战斗精神。他吸收了俄罗斯富于讽刺特色的喜剧艺术的营养，尤其深受果戈里影响，以尖锐的讽刺和辛辣的嘲笑鞭笞社会黑暗势力。

陈白尘在戏剧创作上取得了诸多艺术成就。结构完整，构思精妙，是其讽刺喜剧创作的成就之一，其中《升官图》（1945）最突出地体现了剧作家在这一方面的深厚造诣。《升官图》由两个逃避追赶的强盗拉开序幕，剧情在两个强盗的梦境中展开，以强盗梦醒被擒结束。剧作的“序幕”和“尾声”是梦外世界，中间三幕的梦中世界是故事的主体即强盗的升官梦。《升官图》以“黄粱美梦”的寓言方式勾画出贪官污吏勾心斗角、尔虞我诈的戏剧场景，首尾呼应，结构完整，喜剧性强，梦里梦外相映成趣，体现出剧作家在戏剧构思上的匠心独具。

善于以漫画的笔法勾勒“群丑图”，是陈白尘喜剧创作的成就之二。他不以营构人物的性格冲突为中心，而重在展示人物各自的丑恶面。作者在人物塑造上主次分明，用夸张、变形、揶揄、自相矛盾等讽刺手法凸显人物的“丑”，使“丑”暴露在观众面前，借以达到讽刺批判的目的。《乱世男女》中，作者抓住蒲是今华而不实、阿谀奉承的特点大肆描写，揭示出本质与现象的不一致，对《中国月刊》的编辑吴秋萍，则抓住他以大话空话欺世的特点，采用夸张手法来刻画他嘴尖皮厚的特性。这些“凸显”服务于对现实社会的批判，加强了戏剧的讽刺效果。

大量采用性格化语言是陈白尘戏剧创作的又一成就。在陈白尘看来，对话即是动作，对话跟人物之间有十分密切的关系，陈白尘采用与人物性格相匹配的对话表现人物性格，使戏剧对象自我暴露，自相矛盾，从而揭示出人物内在的丑恶，语言凝练且极度夸张。《升官图》中，警察局马局长对省长的赞美“您真伟大，伟大，伟大的至高无上，至高无上的伟大”突出了马局长不学无术巴结逢迎的卑劣面目，而结尾的“欢送词”中，肉麻拍马之词由新任知县一本正经地说出来，是非混淆，黑白颠倒，无中生有，与前面第二幕所列举的“十大罪状”遥相呼应，极富讽刺效果，人物性格跃然纸上。人物语言的喜剧性加强了戏剧的讽刺意味，使陈白尘的讽刺喜剧整体上形成一种丑中出笑、荒诞中见真实的艺术风格。

陈白尘喜剧创作注重社会批判意义，但同时这也带来了他的作品在艺术上的某些不足。作者在描绘人物丑恶面以及荒唐可笑之事时，更多地将

目光投向国民党政权压迫剥削人民的实质之上，从而揭露出官僚政治的反动性和腐朽性，具有鲜明的政治色彩，然而在阐释人物性格弱点、人性中共通的缺陷方面则稍逊一筹，这与当时社会的主流精神不无关系。与同时代的一些剧作家如田汉、夏衍、曹禺等相比，陈白尘善于用夸张的漫画技巧加强讽刺效果，更泼辣，更犀利，更彻底，但在人性描写的深度上略显单薄。

（周海波）

当代作家作品

Dang dai zuo jia zuo pin

Dang dai zuo jia zuo pin

Dang dai zuo jia zuo pin

Dang dai zuo jia zuo pin

357.《三里湾》的主要思想艺术成就是什么?

赵树理的《三里湾》(1955年1月开始在《人民文学》连载,5月由通俗读物出版社出版单行本)是我国第一部反映合作化运动的长篇小说。小说以1953年山西某地的合作化运动为背景,以秋收、开渠、整党、扩社为社会线索,以三对青年人的爱情波折为情感线索,以几个家庭的矛盾为伦理线索,生动而深刻地表现了合作化运动给整个社会带来的巨大变化,特别是人们的婚姻爱情观念、道德伦理观念等深层社会心理的变化,从而表现了当时合作化小说普遍流行的一个主题:合作化是历史发展的必然趋势,实现公有制和集体化是社会主义的金光大道。

值得注意的是,由于赵树理坚持现实主义的创作原则并对农村生活有深入的了解,因此在表现上述主题时也表达了自己的独立思考和创造,而这种思想上的独创性恰恰是最为可贵的。

一、赵树理认为土地改革完成以后,已有的互助组已经发挥尽了它的生产优越性,不利于生产力的发展,而那种正在试验的半社会主义性质的组织——农业生产合作社却给农村增加了发展生产的新的刺激力。在这种社会组织中,虽然生产动力和土地所有制没有变动,但以统一经营的方式增加了土地、劳力、投资等的生产效率,以土地、劳力按比例分红的办法照顾了土地私有制,保证了增加产量和增加每个社员的收入。《三里湾》中的合作社就是这样的不改变土地所有制性质的一种生产联合体,这样既可以集中力量办一些大事——如兴修水利、改良农具、科学种田、绿化荒山,又没有借集体的名义剥夺农民的正当权利,不会挫伤农民积极性。

二、小说在表现合作化这一宏大政治主题时,也对之进行了生活化、人性化的改造,突出了合作化带来的人的自由解放、人性的健康发展的主题。赵树理认为,土地改革完成之后,中国农民面临的主要问题还是如何克服封建主义的旧思想旧习惯,和真正抓住历史机遇当家做主、勤劳致富的问题。因此,《三里湾》主要写合作化为长期生活在封闭的、具有浓厚封建性的小家庭中的农民提供了一种新的生存空间,为人的才能和个性的自由发展提供了一种新的契机,以及中国农民在这种新的空间上演的种种人生活剧。小说中历史进步和人性解放的思想维度是其他合作化小说所少有的。所以,在《三里湾》秋收、扩社的情节空壳后面,最为感人的其实是玉生离婚、菊英分家、灵芝择婿之类的人性化的乡村故事。

三、民族化、大众化的艺术追求是赵树理小说的根本性特点,也是《三里湾》的主要艺术成就所在。他把现代小说的艺术形式与传统文学和民间文学结合起来,追求一种为中国老百姓所喜闻乐见的艺术形式。作为一部典型的合作化小说,《三里湾》在政治叙事和生活叙事的结合方面也作出了独特的贡献。在情节设计上,赵树理不像大多数合作化小说那样把阶级斗争

等作为全书主线，而是重在写中国农民在新的历史机遇中如何抖落自身因袭的重负，真正实现精神解放、人性解放的过程。在人物设计上，他的小说不是那么两军对峙、壁垒分明，没什么大奸大恶、大智大贤，而都是一些实实在在的普通人，做的也都是一些平平凡凡具体事。然而正是这些凡人琐事，体现出历史的大变化。尤其值得注意的是，《三里湾》中写到了三类合作化运动中出现的新人，即“在生产上创造性大的人”、心地光明者和回乡知识青年，都具有极高的审美价值，他们才是推动历史进步、人性向善的基本力量。

（蔡世连）

358.《锻炼锻炼》在哪些方面体现了“民间立场”？

赵树理出身于农民家庭，与农民有着血肉相联的深厚感情；他尊重自己的艺术良知，但作为共产党干部又把执行党的政策当做神圣使命。当政策与农民利益相矛盾时，他既要维护政策，又要维护农民利益。为了化解这种矛盾，他往往采用曲笔和直笔相结合的方式抒写情思反映现实。所谓直笔，即选择那些符合宏伟叙事的社会政治话题作为小说的基本主题；曲笔即以一种客观平静的语言及仅说事实不加评论的话语方式，或借小说人物之口间接表现现实。这种方式实际上是党性立场与民间立场的结合，有些理论家也称之为是民间立场的表现。他的短篇小说《锻炼锻炼》（初刊《火花》1958 年第 8 期）直笔表现的是一个改造落后农民的主题，这和他长于表现的人性解放的主题是一脉相承的；在曲笔中，则反映了合作化过程中出现的一些新矛盾新问题，并表达了对合作化运动的某些担忧，多侧面地体现出某种民间立场。

首先，在小说环境的描写上，他大胆而真实地写出了合作化运动多年之后（1958）中国农村出现的一派萧条衰败的景象。小说写一个叫争先社的合作社，但它并没能争先，相反“现在快上冻了，妇女大半不上地，棉花摘不下来，花杆拔不了，牲口闲站着，地不能犁……”而且“正气碰了墙，邪气遮了天，有力没处使，谁还肯争先?”这与当初合作化运动领导者们所许诺的那种五谷丰登、六畜兴旺的愿景相差太远，两者相比，自然呈现出反讽效果。

其次，在情节结构设计上，他在表层设计了一个温和的颠覆结构，但依靠话语的矛盾和张力，又对这种颠覆给以了颠覆。故事的核心是社干部杨小四对两位落后妇女“吃不饱”、“小腿疼”的批评和惩罚，最后都以社员的认错服输结束。但细读作品，人们却可以看出，杨小四只是以势取胜，以权取胜，但在道义上、人格上却是输家。比如杨小四与“吃不饱”、“小腿疼”最关键的一场斗争即拾棉花事件。在这个事件中，杨小四采取的是一种欺诈的做法，他头天开会说让社员第二天拾自由花，按斤计分，第二天一早却又截住社员说要集体摘花，谁拾自由花就算偷。两位妇女因为下田早，不知杨小四后来的规定，便被说成了偷棉花，受到了重罚。杨小四这次胜利是胜在力

而不是胜在理，两位妇女虽然认了错，但只是口服心不服。人们从这个故事看到的不是社员的刁钻，而是干部的霸道，以及干群关系的紧张。

第三，在话语设置上，他使文本成为一个多种话语杂陈的世界，即使所谓落后社员，也得到了表达的机会，这样才能造成话语的矛盾和裂缝，收到某种反讽效果。

（蔡世连）

359.《铁木前传》是如何追求“人性美和人情美”的?

孙犁的中篇小说《铁木前传》(发表于《人民文学》1956年第12期，1957年由天津人民出版社出版)是一部“悲歌友情的失落，渴求人性的复归”，追求人性美、人情美的优秀小说。这种思想艺术追求主要体现在以下几个方面。

一、通过铁匠傅老刚和木匠黎老东的一段感情变化，悲歌友情的失落，呼唤人与人之间的美好感情。傅和黎在生活困难的战争年代建立了深厚友谊，还结成了儿女亲家。黎老东的儿子六儿也曾热恋过傅老刚的女儿九儿。但在50年代初，由于黎老东富裕起来了，便把傅老刚当做了自己的雇工，儿女的婚约也不再提及，两人感情出现波折。小说以极富感情的笔墨写出了这种人生悲剧，尤其是写出了人物的心灵矛盾以及深深的自责。比如黎老东并不是一味地忘恩负义，在老友重逢时，他也曾为之高兴，带着傅老刚看黎家的新房、新车，这说明他旧情未泯。把老友当做雇工并惹恼了老友之后，他虽然也一时不高兴，但还是马上想到了曾有的交情，并表示自责。比如他想到当年脚伤，是傅老东“请医生，花药钱，背出背进，给水给饭”，“他回忆着在这一段日子里，自己的言谈举动，他的痛苦就被惭愧的心情搅扰，变得更加沉重了”。

二、通过九儿、六儿、小满儿之间的爱情纠葛，写出了人性的残缺与美好，表达人性复归的渴望。小满儿是一个被侮辱被损害的妇女，她美丽风骚而又多情重义，热烈泼辣而又伤感哀怨、柔媚天真而又尖刻狡黠。她原是外村人，由母亲和姐姐包办嫁给了一个她并不爱的人。丈夫在外，她被姐姐接来为开办的包子铺招徕顾客。由于她轻佻放纵，引得全村的青年人都心旌动摇，但她真心爱着的却只是六儿。她和六儿玩鸽子，上树，钻麦秸垛，但却不让六儿为自己花钱买棉袄，她说“你和我的交情，并不在吃穿上”。她号称“难惹的”，但当大壮妻辱骂她时，她却“连一句话也没讲”，还阻拦姐姐为她出气殴斗。而当杨卯儿要抖露她与六儿的关系时，她倒背着手说：“你能抖露出什么来？你有什么证据吗？……小心我过去拿大耳光子拍你！”她曾积极参加婚姻法的学习，但又怕别人借男女关系斗争她，故意躲避开会。她拒绝回婆家，公开对母亲说：“婚姻是你和姐姐包办的，你们应该包办到底，男人既然要回来，你们就快拾掇拾掇上车走吧。”小说正是通过这样一些心灵

上有缺陷但却在苦苦地寻找着真爱真情的人物，表现出一种难得的人性。

三、散文的结构和抒情的语调增加了小说的诗意，也突出了人性人情的美。孙犁小说不以结构严谨取胜，而以散文式的结构见长，在行云流水般的自然叙写中，世态、人情、风俗、心理等等，都得到完美的展现，他的作品还追求一种情调，一种韵味，语言明丽，富于色彩，具有某种诗情画意的美。

（蔡世连）

360. 简评周而复《上海的早晨》。

《上海的早晨》是作家周而复（1914—2004）一部堪称史诗性的巨著。全书长达170余万字，共分4卷，从构思到完稿历经27年。与其史诗的品格相对应，小说具有历史和美学的双重价值和意义。

其历史的品格主要体现在题材的选取上。《上海的早晨》以民族资产阶级工商业的改造为题材，这不仅具有重要的文学史意义而且有社会历史的资料性价值。在《上海的早晨》出现之前的当代文学史上，一方面，以资本家形象为主并给予较为客观表现的小说是极为少见的；另一方面，当时正面反映土地改革、农业合作化运动等农村社会主义改造的优秀文学作品很多，如《创业史》、《山乡巨变》等，但正面反映工商业等都市社会主义改造的文学作品却基本是空白，遑论有分量的优秀之作。所以，《上海的早晨》的问世填补了当代文学史这两方面的缺憾。此外，作家对小说所表现的最具典型性的都市上海这一段社会历史的深度参与、高度熟悉、对客观历史的尊重以及全方位的细致描绘，使《上海的早晨》成为民族资产阶级在社会主义改造中复杂而艰难的社会与心态历程的忠实记录和形象演绎，故而具有一定的历史资料性价值。

其美学的品格主要体现在厚实可信的资本家形象的塑造和宏大的艺术构思上。《上海的早晨》中的资本家群像系列中，沪江纱厂总经理徐义德是小说着力刻画的最具典型性的形象，他的历史遭遇和心理反应集中体现了当时民族资本家的普遍特征。小说辩证地写出了他作为一个民族资本家的两面性，一方面老谋深算、唯利是图，另一方面也明了历史潮流的大势，最后还是配合地走上了“公私合营”的社会主义道路。小说从社会活动、家庭关系和心理流程等方面多层次地拓深了这一形象，使之极为厚实可信。此外，小说还塑造了逆历史潮流而动的顽固狠毒的资本家典型朱延年、多少怀有私心却更有进步思想和愿望的潘信诚与马慕韩等形象，他们各自都代表着当时现实中不同类型的资本家。《上海的早晨》艺术构思宏伟，在历时的维度上，小说反映了建国初期到50年代中期围绕资本主义工商业社会主义改造的多种社会运动；在共时的维度上，写出了资本家的社会和家庭、行为和心理，资产阶级与工人阶级的矛盾冲突，都市和农村的联系等，总之，涵容巨大的历史画卷，有条不紊的复线结构，都是其为人称道的重要艺术特色。

《上海的早晨》这两大艺术特征具有与《子夜》一脉相承的相似关系，当然，由于它们所展示的历史阶段不同，两者都有其不可替代的文学史地位和历史价值，而且形成了互相呼应互为补充的关系。

毋庸讳言，小说中对工人形象的描写相对薄弱，某些情节的铺设有枝蔓之感。小说虽然力求客观真实地反映历史，但阶级理念在故事叙述和人物语言中存有较深的印迹，这是其难以避免的时代局限。

（田广文）

361.《正红旗下》的思想和艺术价值是什么？

老舍1960年代初创作的带有自传性质的长篇小说《正红旗下》（初刊于《人民文学》1979年第4、5期，后收入人民文学出版社1984年版《老舍文集》第7卷）由于种种原因只完成了十一章。但仅从这十一章来看，堪称一部艺术上达到圆熟境界的小说精品。小说之所以会在思想艺术上取得极高成就，一个重要原因即在于作家在时代规范和个人爱好、国家叙事与个人叙事及家族叙事之间找到了一个最恰当的结合点，从而能够放松大胆地去写自己愿写且极为熟悉的生活材料，自由表达自己想表达而又不会违规受限的思想情感。具体说来小说的主要思想艺术成就有以下几点：

一、小说以一个儿童的眼光，从回忆的视角，用批判嘲讽的语调书写童年生活以及满族八旗人的生活及心理状态。小说写一个满族小男孩从出生到十五岁的见闻感受，耳目所及当然只是家庭生活以及周边一些人和事，但这种生活却是其他作家所极少触及的一个艺术世界，这就是正在走向衰落的八旗满人的生活。小说告诉人们，满族入关二百多年，原有的勇武善战之气已经退化殆尽，既不再会骑马射箭、领兵打仗，也由于长期收领“铁杆庄稼”而消退了独立谋生的能力。唯一的特长是将享受生活的能力修炼得精致细腻，讲究所谓“生活的艺术”，有钱的真讲究，没钱的穷讲究，生命就沉浮在一汪死水里。这种对本民族历史文化的批判性反思无疑又接上了老舍自己所谙熟的改造国民性的主题，因而写来得心应手而又入木三分。更为值得称道的是，作家在批判国民性的同时也探索了民族文化新生的可能。如小说就写到了满人的分化，如二哥福海就找到自己的健康的人生道路。据说，他是“熟透了的旗人，既没有忘记二百年来骑马射箭的锻炼，又吸收了汉族、蒙古族和回族的文化”，自己做工养活自己。“历史发展到一定的阶段，总会有人，像二哥，多看出一两步棋的。”二哥这一形象无疑就很具有象征意义。

二、童年回忆中不仅有冷峻的国民性批判，也有对童年那种诗性生活特别是本民族的风俗民情的温馨描绘，或者说，小说不仅要“祛魅”，也在“返魅”。比如小说对腊月二十三祭灶的描写，对小孩子出生后“洗三”的描写就很有情趣，从而写出了“穷人生活的乐趣”；写福海对“我”家的关怀照顾也非

常感人，从而显示出作者对本民族社会风习的眷恋之情。

三、小说用纯熟地道的北京话写成，理性的反思与形象的描绘融合得天衣无缝，同时老舍所特有的那种幽默风格也再一次得到了尽情施展的机会，不少篇章读来既耐人寻味使人深思，又会让人忍俊不禁地发出会心的微笑。

（蔡世连）

362.《红旗谱》的民族风格与民族特征主要表现在哪些方面？

梁斌（1914—1996）的长篇小说《红旗谱》（中国青年出版社 1957 年 12 月出版）是一部真实而深刻地表现出中国农民革命由自发到自觉的历史进程，并以描绘中国农民斗争英雄谱系见长的作品。由于它深深植根于民族文化的土壤之中，艺术上体现出鲜明的民族风格和民族特色。

一、塑造了一大批具有中国民族的性格气质、精神操守、行为习惯的农民英雄。由于小说的主题是表现中国农民英雄的成长，即从自发斗争到自觉斗争，由草莽英雄成长为无产阶级先锋战士的过程，而中华民族精神文化中一些优秀的东西恰恰是实现二者对接、转换的媒介和助力，为当时的主流意识形态所认可，因而得到作家自觉的发掘并得以大面积地进入小说文本。比如朱老忠就是小说塑造得最为成功的一个农民英雄。他刚毅勇猛、正直无私、嫉恶如仇、慷慨好义，也有胆有识，既具有燕赵豪侠之地农民英雄的气质，又具有无产阶级战士的新鲜血液。这一形象身上所体现出的民族风格是无论怎样擦抹也消蚀不掉的，也是与其他民族英雄相比最为鲜明的特征。

二、注重地方色彩的描写。地方色彩主要指地方性的风俗民情、自然风光等等，是构成民族风格、民族气质的重要因素。小说写的是冀中人民的斗争，因而对那一带的人民生活进行了浓墨重彩的描写，小说因而也成了一幅多姿多彩的冀中农村生活的风俗画、风景画。由于风俗与人心相表里，人物性格也得到了更为民族化的表现。像朱老巩为护堤提刀大闹柳树林，朱老明率二十八家“对簿公堂”，年关的反割头税斗争等等都与当地的风俗习惯紧连在一起，赶集市、走庙会、过除夕等等也都具有独特的民族情调。

三、作品的结构体现出传统小说技法，运用相对集中的短章结构，富有戏剧性和传奇性。作品叙述语言以北方农民语言为基础，人物语言和叙事语言质朴明快，生动活泼，具有鲜明的地域色彩。

（蔡世连）

363.《红岩》作为“革命英烈史传小说”的思想艺术成就是什么？

罗广斌（1924—1967）、杨益言（1925—　）的长篇小说《红岩》（1961 年 11

月起在《中国青年报》连载，后由中国青年出版社出版）被称为建国后二十七年文学中的“红色经典”，是“一部震撼人心的共产主义教科书”。

一、《红岩》反映的是革命者在特殊环境中进行的特殊战斗，题材选择上具有很大的突破性。小说描写的是解放前夕共产党人在重庆“中美特种技术合作所”即所谓“渣滓洞”、“白公馆”集中营中与国民党反动派英勇斗争的事迹。在黎明即将到来的最黑暗的时刻，共产党人在阴森血腥的牢房里，在新式刑具的折磨下，在灭绝人性的屠杀中，同敌人展开了殊死的搏斗。正是在这种特殊的时空中所进行的特殊斗争，更真实生动也更深刻地表现了革命者对人类幸福和社会进步所持的坚定信仰，以及由此焕发出的最顽强的斗志和最大的智慧；同时从这场动人心魄的斗争中也更深刻地揭露了国民党反动派灭绝人性的法西斯本质。

二、小说成功地塑造了一大批忠勇可敬的共产党人和革命者的英雄群像，从而为革命英雄人物的创造提供了经验。由于这是在特殊环境中进行的特殊战斗，革命者的行动受到严密的监督和控制，有时又是在失去组织联系、缺乏统一指挥的情况下展开的斗争，这就对每一个革命者形成了最严峻的考验，需要他们靠着最坚定的信仰，发挥出自己的革命主动性和积极性投入斗争，所以每一个革命者在这样的环境中都表现出了最大的聪明、才智和胆略，他们的个性特质、人格风采也得到了最充分的展现。小说正是把握住了这一斗争特点，成功地塑造出一大批革命英雄的形象。如沉着稳重、视死如归的女革命家江姐，深沉老练的职业革命家许云峰，埋头为党工作直到流尽最后一滴血的成岗，出身资产阶级家庭但经受住了烈火考验的刘思扬，越狱时巍然屹立在高耸的红岩上吸引敌人子弹以掩护同志们突围的领导者齐晓轩，长期潜伏待命、忍辱装疯、时刻准备最后一搏的华子良等，都是一些血肉丰满感人至深的英雄典型。

三、小说结构严谨精巧，心理刻画细致，在写法上部分采用了意识流的手法，这也增强了小说的艺术魅力。

（蔡世连）

364. 为什么说梁三老汉是《创业史》中最为成功的艺术形象？

柳青（1916—1978）的长篇小说《创业史》（第一部于 1959 年 4 月开始在《延河》连载，1960 年由中国青年出版社出版。1979 年 8 月第二部由中国青年出版社出版）是反映合作化运动的最为优秀的作品，曾被人称之为新中国的八部“红色经典”之一。小说成功地塑造了一些农民形象，其中梁三老汉的形象最为丰满生动。

看一个文学形象是否成功，主要看其是否真实生动、个性独具、血肉丰满而且具有丰厚的历史文化内蕴。梁三老汉恰恰就具有这些特征。

一、真实生动。1950年代中国的合作化运动是一场伟大的社会变革，它触动了农民的根本利益，引发农民的深层矛盾，翻腾起农民心底的波澜。农民在合作化过程中的兴奋、苦恼、怀疑、担忧、欢乐和辛酸，都是为当时的意识形态允许且鼓励表现的东西，因为表现这些东西才能更好地表现"严重的问题是教育农民"的主题。在写出这些之后再写出他们的转变，也才能更好地体现合作化是历史发展的必然趋势的主题。因此，农民在合作化运动中的生活状态和心理状态在一些所谓"中间人物"身上都得到了真实的表现，中国农民的深层心理才得以大面积地曝光。梁三老汉是中国的标准式农民，他一如中国所有的农民那样勤劳、善良、朴实，也一如所有中国农民那样保守、务实，因此在合作化运动中他也有过怀疑、担忧甚至反感；但他又如中国农民一样知恩图报，真诚感谢党和政府的政策，所以他才会在经过一段时间的犹豫之后积极地支持合作化运动。小说运用细致的描写，真实地刻画了他在合作化运动中的痛苦转变。

二、个性独具、血肉丰满。在蛤蟆滩，梁三老汉具有一种特殊的身份，他既是合作化的带头人梁生宝的养父，一个一心要发家致富的家长，也是一个出身贫苦的农民；他心地善良，拥护党的领导，也必然要支持儿子所从事的事业。这特殊的身份造成了他性格的特殊性和多重性。在合作化运动中他既显示出中国农民特有的自私、保守、固执和落后，也表现出应有的善良随和、心地光明、公正讲理的一面。他既有对旧生活的留恋，也有对新生活的憧憬。因此在运动之初，他曾反对梁生宝的互助组，父子之间很难对话，但在运动后期，他又能支持儿子的事业，积极地参加合作社。正是由于写出了梁三老汉性格的复杂性，这一形象才格外感人。

三、深厚的历史文化内涵。梁三老汉是三秦大地上生长起来的农民，他的性格深植于他生活的文化土壤之中。作家尊重人物的个性，尊重人物自己的声音、语言，真实写出了他浸润其中的风俗习惯和表现出的深层文化心理，因而这一人物才具有了深厚的历史文化内涵。比如小说一开头写了梁三老汉的发家梦、创业梦，那就是要做一个三合头瓦房院的长者，儿孙满堂，受人尊重。这其实是中国农民的千年大梦，这种心理的后面紧连着中国人潜意识中的创业原型，也代表了历史发展的深层内在的要求，很耐人寻味。

（蔡世连）

365.《红日》与《保卫延安》对革命战争叙事有哪些新拓展？

杜鹏程（1921—1991）的《保卫延安》（人民文学出版社1954年版）和吴强（1910—1990）的《红日》（1957年3月起在《延河》连载，后由中国青年出版社1957年7月初版，后于1959、1964、1978年作了三次大的改动）堪称当代军事文学史上的双璧，共同为革命战争叙事开拓出一条新路。

一、创造了从宏观的角度、以全知叙事的方式全景观地正面表现大规模人民战争的叙事模式。所谓革命战争是指中国共产党领导的人民军队同国内外敌人进行的战争，如第一次国内革命战争、抗日战争、解放战争等。以前的战争小说中表现的还都是局部性、战术性的一些战斗，而从战略的高度表现一次大的战役的作品还没出现。《保卫延安》、《红日》的出现则填补了上述空白，从而也为革命战争叙事创造了新的模式。《保卫延安》取材于1947年3月开始的我军以少胜多的延安保卫战，小说通过对延安保卫战中五大战役的描写，呈现出解放战争由退守到反攻的胜利过程；另外还交代了刘邓大军挺进大别山等全国战场的大背景，使延安保卫战与全国战争进程联系在一起，既突出了战役的重要性，也揭示了解放战争由战略防御到战略反攻的历史必然趋势。《红日》则写的是1946年秋到1947夏我军为粉碎国民党的重点进攻而进行的山东保卫战，小说通过涟水战役、莱芜战役到孟良崮战役全歼国民党整编七十四师的战争全过程的描写，同样艺术地再现了我军由战略防御到战略反攻的波澜壮阔的战争画面，歌颂了毛泽东的军事思想。

二、两作都具有史诗的规模和气度，从而为创造现代战争史诗提供了成功经验。为了保证历史的真实性，小说在两次战役发生的时间、地点以及所采用的具体战略、战术、敌我双方高级指挥员的名字、性格上都吸收了报告文学的特点，采取了写实的方式，而对我军的一些中下级指挥员以及战士则采取了虚实结合的方式，从而创造了一批革命英雄的典型。为保证小说的诗性特质，两作在集中于战争叙事的同时，也加强了战争中的生活叙事、个人叙事特别是革命军人的爱情叙事。例如《保卫延安》中的彭德怀与房东小孩的对话、周大勇班的忆苦会、李诚的政治思想工作，《红日》中军长沈振新和政委梁波的婚姻爱情生活、石东根的醉酒、杨军妻子阿菊的千里寻夫等等，都写得诗意盎然、感人至深。这样也写出了人民军队不仅是威武之师、雄壮之师，同时也是仁义之师、文明之师的特质。

（蔡世连）

366.《林海雪原》是如何实现“中国气派，中国作风”的？

曲波（1923—2002）的长篇小说《林海雪原》（作家出版社1957年版）是一部集严肃文学与通俗文学、国家政治美学与民间世俗美学、古典审美情趣与现代审美情趣于一体的作品，被人称为“新英雄传奇”的代表作，具有很浓的“中国气派，中国作风”，而这又主要体现在它的传奇性上。

首先，情节结构上的传奇性。实际上，这是一部集武侠、公案、侦破、战争、爱情、复仇等为一体的小说，追求故事的趣味性、传奇性，在情节结构上明显吸收了我国古代传奇小说的笔法。其核心故事当然是战争和剿匪，而这也很具传奇性。小说讲的是解放战争时期解放军一支36人小分队深入东

北林海雪原，与数十倍于我的顽匪巧妙周旋，突破险中险，历经难上难，发挥智上智，战胜魔中魔，终于内外夹击、全歼匪徒的惊险故事，既适应了国家叙事的需要，也体现了民间英雄叙事的特征。

其次，在人物塑造上，小说不追求描写立体化的性格复杂的人物形象，而在于写出人物性格某一方面的极致性、传奇性，与我国古代的一些传奇小说以及《三国演义》、《水浒传》等有一种血脉上的联系。有学者认为其人物结构颇似《三国演义》中的"五虎将"结构。其实小说中可圈可点的英雄人物绝非五位，而是每个英雄人物甚至关键人物性格上都有一些神奇怪异之处。"如刘勋苍猛擒刁占一，袭击虎狼窝，活捉许大马棒等一系列故事，突出了他的'勇猛'；杨子荣从智捉小炉匠到化装土匪里应外合智取威虎山，突出了他的'智勇'；而栾超家作为攀山能手，则在飞越绝壁，出奇制胜上，突出了他的'绝技'……"①

第三，从语言上看，小说呈现的也是一个多语杂陈、颇具传奇性的世界，政治话语、民间话语以及土匪们的黑话、道士的行话等等都出现在同一文本之中，且互相碰撞，互相消解，从而也增强了人们的阅读兴趣。

（蔡世连）

367. 以《青春之歌》为例，简析"成长小说"的叙事特征。

杨沫（1914—1995）的长篇小说《青春之歌》（1958 年 1 月由作家出版社出版，修改本 1960 年 3 月由人民文学出版社出版）写一个小资产阶级知识分子林道静如何走上革命道路，并成为无产阶级战士的曲折过程。林道静出生于北京一个官僚家庭，为了抗婚并寻找个人出路，她逃离家庭，到北戴河附近投亲，又受到当地权贵的欺凌，走投无路之际本想投海自尽，被北京大学学生余永泽搭救，以后两人相爱同居。但她作为一个受过现代教育的女性，不愿被人供养，先是找工作受挫，后是接触了北京大学的爱国学生，热心参加抗日救亡运动。这时，她遇到了共产党员卢嘉川，接触到革命思想。余永泽一再阻挠她参加革命活动，并导致卢嘉川被捕。林道静因而与余氏分手，投身到了抗日救亡的洪流之中，从此她在革命者的指导下，一步步克服了自身弱点，最终成了一名无产阶级革命战士。

《青春之歌》是一部典型的成长小说，从诸多方面体现了成长小说的叙事特征。

一、一般说来，成长小说总是写主人公或由于追求某种理想，或出于生活的无奈而踏上流浪之路，历经磨难之后，性格成熟、思想智慧变得高超，价值观念发生改变，同时从主人公的成长也可以折射时代的变迁。《青春之歌》正体现了成长小说的这种最为一般性的叙事模式，只不过它写的是一个

① 陈思和：《中国当代文学史教程》，66 页，上海：复旦大学出版社，1999。

现代女性由追求个性解放到投身社会解放、由一个小资产阶级知识分子到成长为无产阶级先锋战士的一段人生历程、精神历程而已。

二、由于个人的成长总是与社会的影响密不可分,而社会的影响又最突出地体现在他人对主人公的影响上,因此成长小说在人物结构的设置上一般由三组人物组成,除主人公之外,还有帮手和对手。帮手帮助主人公的成长,或是其价值引导者,或是为其解危救困者,像《青春之歌》中的卢嘉川、江华等革命者都是林道静成长的帮手。对手(或敌手)则是给主人公的成长设置阻力,或是故意引导主人公走向邪恶的人,像《青春之歌》中余敬塘、戴愉、白莉苹等就是林道静成长道路上的对手或敌手。而余永泽则是既为帮手又为对手的复杂人物。

三、从叙事方式上来看,成长小说一般按照主人公成长的时间安排叙事时间,这样显得条理清晰。《青春之歌》同样运用了这种叙事方式,它基本上是按照林道静的成长过程来安排叙事时间的。

(蔡世连)

368.《山乡巨变》对"潇湘风俗小说"有什么影响?

周立波(1908—1979)的长篇小说《山乡巨变》(上卷初刊于《人民文学》1958年1—6期,1958年7月由作家出版社出版。下卷发表于《收获》杂志1960年1期,同年4月由作家出版社出版。后经多次改动)是合作化小说中的优秀之作。它以1950年代中期的合作化运动为背景,写出了湘南一个偏僻的山村清溪乡在1955年冬到1956年下半年所发生的巨大变化。在所有的合作化小说中,它被人誉为是"秀丽的楠竹",以其温婉明丽的格调,显示了潇湘作家的"水性"之美和阴柔之美,从而与其他一些合作化小说家的那种"火性"之美、阳刚之美形成对照。从文学史的角度看,《山乡巨变》继承了沈从文湘西小说的传统,对新时期潇湘风情小说的形成产生了重要影响。"潇湘风情小说"指湖南作家叶蔚林、古华、谢璞、何立伟等人致力于描绘潇湘一带乡土风俗画,且有着一种温婉明丽格调的小说。《山乡巨变》对潇湘风俗小说的影响主要表现在以下几个方面。

一、把宏大的社会叙事、政治叙事与生活叙事、家庭叙事、人性叙事结合起来,并进一步消解宏大叙事,在叙事中突出人情美、人性美。所有的合作化小说都把合作化运动描绘成一场尖锐激烈的斗争过程,周立波当然也不能免俗,但是他总是把激烈的斗争与温和有趣的日常生活,如家庭矛盾、爱情纠葛、夫妻口角、父子冲突等结合在一起,从而以大量的生活叙事、人性叙事冲淡甚至消解着社会政治叙事。小说中有很多情节就很能象征性地体现出这一特点。比如清溪乡合作化的带头人李月辉和刘雨生动员王菊生入社的过程:第一次是李月辉上门,王菊生两口导演了一出装病的小戏把李月辉打发走了;第二次刘雨生上门,王菊生夫妻干脆又玩了一场假离婚,因为刘

雨生这时也正遭遇离婚的苦恼，所以也只能郁郁而退。再如，盛佑亭受命去动员“秋丝瓜”入社，结果却被人灌了个大醉。这里表面是农民的狡猾战胜了政治人物的理性，从叙事情趣上看则是生活叙事消解着政治叙事。

二、长于塑造湖南水乡的温婉多情的女性形象。阴柔美、水性美往往在女性身上体现出来，沈从文的小说即以写善良美丽的女性见长，周立波显然也继承了这一特点。也许不是巧合，清溪乡工作队的队长就是一个年青漂亮的女子邓秀梅。而在《山乡巨变》中给人印象更深的女性则是盛淑君、张桂贞、盛佳秀等人。比如张桂贞就可称得上村里的美人胚子，白净脸、细腰、黑发，还通文墨，只是因为长期得不到丈夫刘雨生的关爱，才提出与他离婚。盛佳秀是丈夫早已在外另娶的准寡妇，她在刘雨生困难时期扮演了“田螺姑娘”的角色，帮刘雨生做饭洗衣，从而使他专心于合作社的工作。更有意思的是清溪乡的两个领导，即李月辉和刘雨生也都有女性气质，尤其是李月辉还被人称为“婆婆子”，是思想右倾的“小脚女人”，因办合作社不力而挨了批评还为自己辩护说：“社会主义是好路，也是长路，中央规定十五年，急什么呢？还有十二年。从容干好事，性急出岔子。”

三、《山乡巨变》尽情展示了湖南山村的风俗美、自然美。湖边的清溪竹林，翠绿的小山，清香的茶花，及以湖南的风俗民情日常生活，都散发着一种诗意，形成了一幅多姿多彩的风景画、风俗画。

（蔡世连）

369. 欧阳山《一代风流》具有怎样的文学史价值？

欧阳山（1908—2004）的长篇小说《一代风流》是一部多卷本的鸿篇巨制（全书共五卷。第一卷《三家港》、第二卷《苦斗》由作家出版社 1959、1962 年出版，第三卷《柳暗花明》于 1981 年出版，第四卷《圣地》、第五卷《万年春》于 1985 年出版），这部史诗性的作品在当代文学史上具有特殊的地位和价值。

一、题材和主题上的开拓性。《一代风流》借助成长小说的模式，写一个叫周炳的工人出身的知识分子三十年的人生历程，折射出时代的变迁，勾画出“中国革命的来龙去脉”。周炳先后经历了五四运动、第一次国内革命战争、五卅惨案、省港大罢工、北伐战争、四一二反革命政变、南昌起义、广州起义，接着是第二次国内革命战争、抗日战争、解放战争。作品从广州写到上海，从上海写到延安，从城市写到农村，从工人运动、学生运动写到战争场面，从情感生活写到阶级斗争，极有层次地勾勒出整个新民主主义革命进程中的许多重大历史和广阔的社会生活。同时，它突破了五六十年代“左”的文学观念的制约，摒弃了单一的阶级斗争模式，将家庭矛盾和阶级矛盾、市井生活和时代风云紧密结合，使作品获得了浓郁的生活气息和民族情调。

二、人物形象塑造上的开拓性。小说最惹人注目之处在于塑造了一个性格复杂、情感丰富、心灵矛盾的主人公周炳的形象。“他一方面有手工业

工人的思想意识和情感，因此生活上和各行各业的工人接近；但是他又有知识分子气味，例如追求个性解放，想通过读书向上爬等。周炳就是那样有两种内在因素在矛盾和斗争中发展的人物。"（欧阳山《谈〈三家巷〉》）周炳从小过着贫苦的生活，打铁、放羊、做学徒，艰苦的生活培养了他正直诚恳、纯真朴实而又勇于反抗的性格，同时又因他有知识分子的气息，往往对革命充满浪漫想法，在血与火的斗争中也容易动摇。比如广州起义失败之后，他也一度陷入苦闷。但他最终在革命的实践中逐渐克服了自身的弱点渐趋成熟，成了一名坚定的革命者。这一形象的出现无疑突破了在人物塑造上要求高大完美、纯净无瑕的左倾文艺规范，但也使人倍感真实和亲切，因而更能真实生动地反映出中国工人阶级和知识分子几十年艰苦奋斗的历程以及中国革命在血与火中曲折前进的历程。

三、艺术上的独创性。作品的叙事结构继承发扬了民族古典小说的优秀传统，以人物的行动为中心展开情节，在情节的变化中塑造人物，故事紧凑、引人入胜。语言运用表现为普通话、广东方言、古汉语杂糅的特点，很适合大众阅读口味。

（蔡世连）

370. 徐讦的《时与光》等后期小说的主要艺术成就是什么?

徐讦，原籍浙江慈溪，1950 年赴香港。他的早期作品以哲学探寻、心理分析、神秘气氛的营造等为特征，具有浓郁的浪漫主义色彩。到香港定居后，创作甚丰，仅短篇小说就有六十多篇。不管是追忆大陆生活，还是以香港为背景，他作品所叙述的人生故事总是蕴藏着许多情思和感喟，透出几许苍凉和苦涩。后期，他小说的浪漫情调渐少，现实思考渐多，然而随之而来的则是理想的破灭和虚无感的增强。《时与光》（完稿于 1964 年，1966 年台湾正中书局出版）等后期作品代表了他的这一创作倾向。

《时与光》通过郑乃顿、林明默、罗素蕾三人的爱情纠葛，探讨人生的意义，唤起人对人生必然和偶然变化的思索。小说以郑乃顿与陆眉娜在旅馆里邂逅展开情节，牵连出郑、陆二人和林明默、罗素蕾的种种矛盾与爱情纠葛，这里有的是命运的偶然、人生的无常的感叹。"爱"在小说中是牵动人物命运变化的主线，而这个爱的涵义是宽泛的，不仅指男女之间的情爱，还包括母爱、亲情和宗教所包蕴的爱。中篇小说《鸟语》更是一篇宣扬佛教教义的作品，小说中的主人公芸芊不为世人所容，人们说她不但读书太笨，不会做针线活，甚至一举一动都与六七岁的孩子一样。于是人们歧视她。但她内心明慧，一听到鸟儿的歌声，脸上就会浮现出欢喜的光芒。她懂得鸟语，能和鸟对话。她不能忍受世人的无情，便削发为尼了。小说在叙述中不仅引用了一些禅语，而且最后也以佛偈作为结语。

香港时期的徐讦从创作技巧上看是更成熟了，在漫长的艺术探索中，他逐渐确立了自己的审美观念，追求内在的精神自由，强调情感的自然表露，往往通过人物的感受和体验去审视外部世界。这种更愿意躲进内心的态度，也是他对待现实的一种方式，但也对他冷静客观地描写现实造成了诸多局限。①

（蔡世连）

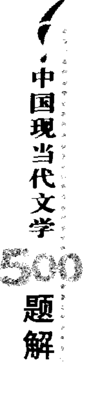
371. 为什么刘以鬯的《酒徒》被誉为“中国意识流小说第一篇”?

刘以鬯（1918—　）1963 出版的长篇小说《酒徒》是他的代表作，被誉为“中国首部意识流长篇小说”。

这部小说“写一个因处于这个苦闷时代而心智不十分平衡的知识分子怎样用自我虐待的方式去求取继续生存”的故事，提示了现代商业社会对神圣严肃的文学艺术的窒息和对纯洁爱情的破坏，以及病态的社会导致的人性的异化。小说的主人公“我”是一位很有艺术修养和进取心的作家，他原为内地工作者，于战后来到香港。但在香港社会中，他的理想和追求却屡次碰壁：给电影公司写的剧本被导演剽窃；与朋友合办文学刊物因销路不好而被迫停刊；在朋友的鼓励下也想抛弃颓废的生活重新振作，但又因环境恶劣和意志薄弱继续沉迷于酒色之中。商业化的社会风气迫使他不得不放弃理想，违背良心：“为了改变自己的生活，我决定撰写黄色文字了！”他靠写黄色小说获得了生活保障。而在个人生活上，小说的主人公同样也是在传统和现代两种不同的价值观念中徘徊和沉沦。他既向往纯洁的爱情，但又难挡肉欲的诱惑；既对坏女人付出了真感情，又不愿伤害好女人的真感情；既有勇气反抗女人的邪恶，保持自己的自尊，又不时地会自甘堕落，以至用醉酒麻木自己的神经。在表现香港这一现代大都市上，在表现身处这种生存环境的香港人上，“酒徒”这一形象是有相当的概括力的，他是从香港这座充满矛盾的城市诞生出来的。“酒徒”在清醒和醉倒这两种姿态中的不断交叉和反复，正揭示了香港人生活的某种本质。

刘以鬯认为“表现错综复杂的现代社会应该用新技巧”。《酒徒》大胆打破了传统小说的故事框架，把福克纳、乔伊斯等西方意识流小说家的手法运用到作品中来，“去探求个人心灵的飘忽、心理的幻变并捕捉思想的意象”。小说开创出一个多元性的艺术空间。情节的诗化、散文化，戏剧性的对话、台词，哲理性的议论，蒙太奇式的结构，以及隐喻、梦幻、时空倒错的手法在小说中混合运用，融为一体。叙事上采用跳跃和内省的方式，也增强了“酒徒”这一形象的艺术概括力。

① 参考刘登翰：《香港文学史》，222 页，北京：人民文学出版社，1999。



《酒徒》是一部成功的长篇意识流小说，当这部小说发表时，大陆小说还正把现实主义、“两结合”创作原则作为文学艺术的最高法典，而把现代主义的表现手法，包括意识流的手法看做是资产阶级的没落情绪的表现而加以排斥；台湾的现代主义文学也刚刚起步，还没有人从事长篇意识流小说的创作。因而，《酒徒》应是中国长篇意识流小说的开先河之作，在香港文学乃至中国文学发展史上占有重要位置。①

（蔡世连）

372. 白先勇小说的主要美学追求与艺术特色是什么？

白先勇（1937—　），广西桂林人，原国民党高级将领白崇禧之子，著有短篇小说集《玉卿嫂》、《纽约客》、《台北人》及长篇小说《孽子》等。其小说审美追求与艺术特色可概括为三点：表现永恒人性主题，兼容中西艺术手法，讲求语言韵味锤炼。

表现永恒人性主题。白先勇少年时代得过一场大病，卧床达四五年之久，变得敏感而内向；后随父移居台湾，饱尝了世事变化造成的世态炎凉；以后也曾留学美国，熟谙游子思乡之苦。因此，他成了“现代中国最为敏感的伤心人”，怀旧、挽歌、乡愁是他作品中最常见的主题，而在这些主题的后面则是对人生的价值和意义的苦苦寻找与思索。比如，他喜欢写移居台湾的破落贵族们的故事，寄托了他自己极强的人世沧桑感，在豪华一层层剥落之后剩下的孤独、失落与悲凉中，往往更容易发现人生一些真正有意义有价值的东西，而这些东西正是超越了阶级、民族、时代的永恒的人性。《游园惊梦》就通过一位守寡的将军夫人兰田玉的悲剧性命运表达了人物对世事无常的沧桑感，以及人在寂寞孤独中对曾有的一份宝贵情感和人生境界的苦苦的守望。小说的中心故事是写一群旧日的名伶在生日宴会上重演昆曲《游园惊梦》，而戏剧中那生死不渝的爱情恰是对现实人生的反讽，但对兰田玉来说，这出戏又与她的一段不成功的恋情紧连在一起，便成了她永恒的思念和永恒的苦痛。

兼容中西艺术手法。人们都说白先勇是台湾文学中的现代派，其实他古典文学的造诣也很深。他是能在文化上、艺术上将东方与西方、传统与现代融合起来并使之达到圆融的作家。他的作品往往能够最大程度地借鉴、消化西方小说技巧，如意识流、时空交错、象征暗示、心理分析，以及多变的叙述角度等等，从而更深入细致地表现人物的心理、性格、情感、体验。他又能吸收古典文学的精华，对汉语中最富表现力的成语、典故以及讲究韵味、风骨的艺术经验都极为谙熟，从而能更传神地表现人物的风神气度。如《游园惊梦》开头对窦公馆的描写就极具象征和暗示的意味。

---

① 参考刘登翰：《香港文学史》，253～256页，北京：人民文学出版社，1999。

讲求语言韵味锤炼。白先勇被人称为文体家，他的小说极讲究语言的锤炼和形式的意味。他说过："我个人认为小说是ART，是种艺术，绝对要以艺术形式、技巧来判断是否完整……但也不是为技巧而技巧，我想没有伟大的作家会为了表现某种技巧、形式来写小说，一定是先有了题材，才找最合适的文学形式来表现它的内容，愈深奥的题材所需要的技巧愈高。"（《与白先勇论小说技巧——胡菊人、白先勇谈话录》）白先勇能将现代白话、古典文言以及外国语言熔为一炉，并借用中外语言艺术中常用的象征、暗示、隐喻、含混、多义、双关以及讲求言外之意、韵外之旨的手法，将作品语言锤炼得既充满人生况味，耐人寻味，又幽默风趣，令人解颐。

（蔡世连）

373. 以黄春明、陈映真小说为例，简论台湾"乡土文学"。

早在1950年代，当反共的"战斗文艺"得意一时之时，台湾就产生了思乡文学，表达了离开大陆之后的一代游子的思乡恋国之情，也传达了乡土文学兴盛的信息。至1970年代，随着台湾社会的巨变以及现代派文学的式微，台湾乡土文学崛起。所谓台湾乡土文学是指台湾作家创作的、描写自己故乡、从思想内容到艺术形式都具有台湾地方特色的文学作品。

从思想内容上看，台湾乡土文学主要有这样一些主题：一、反抗主题。不少乡土文学都写到了为保卫家乡、保卫尊严和幸福而与日本侵略者及来台后的官僚政权的斗争。二、转型主题。写台湾伴随殖民化过程而发生的社会转型期，台湾人民所承受的苦难，以及在这一时期经济、文化、道德、心理上所发生的变化。三、怀旧主题。写由于城市化现代化进程加快而造成的某些风俗、民情及建立在原来的农业社会基础上的美好人际关系的失落，以及对既往平静生活的怀念。四、统一主题。台湾被赶出联合国之后，台湾人民、特别是知识分子中产生了极强的回归祖国实现统一的愿望，这一愿望也在乡土小说中表现出来。

从艺术上看，台湾乡土文学有以下特点：一、它是典型的现实主义文学，直面苦难的现实，密切关注社会变化，以写实的笔墨忠实记录生活。二、它是民族文学，继承了中国文学的优良传统，具有中国作风，中国气派，表现了中国人的审美心理、情感体验，同时也具有台湾的地域色彩，采用了大量台湾地区方言，描绘了台湾的风俗民情和自然风光。三、它也是开放的文学，广泛吸收了现代派文学的优长，呈现出一种开放状态。

黄春明、陈映真是台湾乡土文学的代表性作家，他们除体现出乡土文学的一些共性之外，也具有个人的独特创造。

黄春明（1939— ），台湾宜兰人，以"小人物的代言人"著称，其作品一直与社会紧密贴合，反映蜕变中台湾社会的现象和问题。已出版的著作有《青番公的故事》、《一九六二——一九六八》、《锣》、《一九六九——一九七二》、

《莎哟娜拉·再见》等。其小说题材可分为"关心人"和"关心社会"两大类。"关心人"是指反映在台湾社会转型时期传统农业面临解体的困顿、冲突与抉择中,对人民生活境遇的关怀。"关心社会"是指对欧风美雨袭击下台湾病态社会的批判。如《苹果的滋味》写工人阿发被美军小车撞伤,锯掉了双腿,但因得到一笔赔偿金而仍十分感激的故事,从而揭露了所谓外援的虚假以及金钱对人性的扭曲。

陈映真(1937—),台湾台北人,已出版著作悉数收入《陈映真作品集》。他被称为"台湾乡土文学的一面旗帜",是一个具有强烈社会批判意识的作家。《唐倩的喜剧》通过女主人公择偶标准的变化无常影射西方经济文化对台湾社会的侵害及给人带来的心灵困扰;《铃铛花》、《山路》、《赵南栋》等一批政治小说,批判了资本主义物化世界对台湾人的腐蚀。

(蔡世连)

374. 试论施明正《喝尿者》与台湾"牢狱小说"。

台湾文学一直在外国殖民主义者和本岛统治者的高压下艰难生长,历史进入1970年代末1980年代初,随着岛内民主势力的高涨和大陆改革开放的深入,台湾文学也开始了新的破冰之旅。首先叩开政治敏感领域大门并引起较大震撼的,是所谓"牢狱小说"的创作,这是一种出自当过"政治犯"的作家之手,并侧重于监狱生活描写的作品。其主要作家有施明正、陈映真、杨青矗等。

施明正(1935—1988)又名施明秀,生于高雄市,1970年代初即有诗作和小说发表,间事绘画,一度蛰伏停笔多年。1980年代初东山再起,首先以《渴死者》获1981年吴浊流文学奖佳作奖,1983年以《喝尿者》再获吴浊流文学奖正奖。出版有小说集《魔鬼的自画像》、诗画合集《施明正诗画集》。

《喝尿者》(原载《台湾文艺》1983年78、79期合刊本)以报告文学式的纪实手法描叙了"我"在监狱中的见闻和感受,正体现出"牢狱小说"一些共同性特点。

首先,从内容上来看,小说写出了国民党统治时期特务横行、冤狱遍地、人妖颠倒、是非混淆的残酷现实。人们从小说不太经意的叙述中可以看出,尽管关在监狱中的人在人品上良莠不齐,但从法律上看却大多都是国民党高压统治和政治斗争的牺牲品。"对于生而为人的无奈,加上更无奈的是被生在戡乱未停更不能停,因此无法自恃,以至稍不小心,便会身首异处"的台湾人来说,处处充满陷阱,往往动辄得咎。比如小说中写到的"鲁老",被认定的罪名就很滑稽,"这位具有正统国军将校出身,曾在大陆的抗战时期,抵抗过入侵的日军,并自认在内战时痛击过共军的铁汉。由于三十八年(按指1949年)山河变色得太快,与周老等被认为自首不清的几个同案者,来不及跟随政府转进台湾省,以保卫并创造了中国有史以来,最繁荣的经济状况,

成为三民主义模范省。因之不得不弃械(包括弹药、粮食)以资助共党(据说这一罪名,是他们赖以被正式判罪的原因)"。

其次,小说揭露了台湾特务机构和监狱的污浊、恐怖及对"犯人"的非人化的折磨。《喝尿者》所描写的监狱狭小肮脏,燠热闷人,臭气冲天,臭虫成堆。在这样的生存环境中,很多人都被弄得近乎疯狂与绝望,很有些黑色幽默的意味。

第三,更为重要的是小说以灵魂审判的笔调写出了人性的畸形与变态及正常人性丧失之后的荒唐与可怕。由于很多人都是受株连或被密告而入狱的,狱中又到处都有特务或密探布下的网罗,因此人们都在自己的四周自砌了"一层无形的厚茧,拒斥着人类崇高的互信、互助、互爱的高贵情怀"。小说也以极大篇幅写了一个否定、摧毁着这种"互信、互爱、互助"精神的金门陈先生的丑陋嘴脸。金门陈正是一个靠告密起家的魔鬼式的人物,最后他也被别人告密而下狱。本来,他应好好反省自己的人生,但他却恬不知耻并以耻为荣,仍然到处炫耀过去的所谓光荣:"我是有功于党国的,你不知道,我领过多少奖金,我检举过多少被枪毙的匪谍。"

有人说:"施明正是灵魂的探索者。……一般人用头脑工作,而他却注入整个灵魂。他是用生命来做墨汁的。他的作品不断淌着泪和血。他是一个受过极大痛苦的人,人家在规避开痛苦,他却在承受痛苦。他是一个受难者。他有自己的信念,他终于死于自己的信念。"①这话倒是抓住了施明正创作的基本特点。

(蔡世连)

375. 宋泽莱的《废墟台湾》对台湾"人权文学"有哪些影响?

宋泽莱(1952—),原名廖伟竣,台湾云林县人。1970 年代初开始创作,是当时台湾乡土文学的代表作家。1980 年代随着台湾民主化进程的加快,台湾文学中的现实批判性增强,继"牢狱文学"之后,又出现了更具批判性的"人权文学"。在台湾文坛明确提出"人权文学"并对其发展状况作了阐述和评论的是宋泽莱。他曾因参禅悟道停止创作多年,1985 年以社会预警小说《废墟台湾》重返文坛。从 1986 年始,他连续发表了《台湾人权文学小史》、《呼唤台湾黎明的小喇叭手》等一系列文学评论,提倡人权文学。"人权文学"的提出,在某种程度上反映了台湾人民,特别是中产阶级争取更多民主权利和自由保障的需求,人权文学也确实在台湾得到了蓬勃发展。然而宋泽莱在论述时不无褊狭地对许多作家进行了猛烈攻击,更为重要的是,他不惜违背历史事实和发展趋势,企图将人权文学引申为所谓"独立文学",宣

① 郑清文:《台湾当代小说精选·序》,北京:三联书店,1992。

扬台湾独立论。这种台独倾向在《废墟台湾》中就有所表现，因而受到许多台湾作家的批判。

《废墟台湾》又可称为政治幻想小说，由三部系列长篇组成。整部小说以科幻的手法叙述了台湾被工业污染后的废墟状态，以及政治上的绝望情景。小说虚拟了一个叫超越自由党的组织，它成了台湾的专制统治者，牢牢地控制着台湾的政权。在三部曲中，每一部都陆续揭发被归类为废墟岛国的台湾在现实社会中所产生的或隐藏的问题，如文化和价值的混乱、台风天灾等带来的惩罚、垃圾污染、人口膨胀、核电危机，以及宗教、色情、黑帮等问题。超越自由党利用各种方法控制人民，造成社会的不公和混乱。小说创造了许多黑色名词来指称这些社会现象，如杀人噪音区、过流十字街、浮尘风暴周、废墟警讯、废墟症候群等等。

这部小说对当时台湾专制政权的批判是激烈而深刻的，提出的问题也具有很强的警示性。但不可忽视的是，作者却把台湾写成一个国家，这无疑给一大批台湾知识分子造成思想上的混乱，助长了所谓台湾意识的高涨，为后来的“去中国化”开了恶劣的先例。

（蔡世连）

376. 金庸新武侠小说的主要叙事模式是什么？

金庸（1924—　），原名查良镛，原籍浙江海宁，1955 年开始武侠小说创作，到 1970 年代共创作了《射雕英雄传》、《笑傲江湖》、《神雕侠侣》、《天龙八部》、《倚天屠龙记》、《鹿鼎记》等 15 部小说，被称为新武侠小说的代表人物。他的小说场面宏大，气势磅礴，想象奇特，引人入胜。究其原因在于他创造了一种不同于旧武侠的那种“确定叙事”的新的叙事模式，这种模式可称之为颠覆性叙事或反讽叙事。所谓颠覆性叙事或反讽叙事是指在一个文本中同时存在多种话语，这多种话语互相矛盾、消解、颠覆；对一元话语或价值观来说，这颠覆或者撕下了它原来所自认的公正性、合理性和严肃性，从而显得无意义或者滑稽，或者拂去了世俗偏见加给它的种种灰尘从而恢复了其本来面目，显示出其应有的价值。

就故事情节来说，金庸的每一部小说都是一场武林大会，各派力量、每一个人都想凭着自己的武功、智谋、权势、财富控制局面，希望事件、历史按照自己的意志发展。但由于历史是由各种力量的参与而形成的一个复杂的过程，在这一过程中又有无限的偶然因素、不可知力量参与其中，每一个人、每一个集团实际上都处于“历史的诡计”以及命运的无常的摆布之中，所以事件的结果、历史的终局往往与当事者的愿望相反，人们原初的追求总是与最后的结果错位，从而产生一种走错门的感觉。因此，倒转、颠覆就成了金庸小说故事的常见模式。以《鹿鼎记》为例，这部小说中的人物除韦小宝之外，都想逐鹿中原问鼎天下，他们拼命厮杀，或为夺取皇权，或为恢复明室，

或为取得宝藏，或为报仇雪恨，但最终却都以失败告终：天地会总舵主陈近南被奸人暗杀；大汉奸吴三桂被康熙剿灭；王洪安最终众叛亲离，在疯狂中死去；康熙似乎是个成功者，但他也发现最后的结果与自己的理想相去太远，因而过得并不痛快。

就叙事语言及人物形象的设计来看，金庸每一部小说又都是一场辩论大会，夷夏、正邪、善恶、美丑、忠奸、强弱各色人等纷纷登场，都在为自己的利益、名声、愿望、追求而辩解、而言说，而各种话语的碰撞、激战，最终使每一种话语，特别是那些强势话语，都遭到怀疑、颠覆和消解。比如《笑傲江湖》中东方不败和任我行，都想一统江湖千秋万载，但都落个身败名裂、树倒猢狲散；岳不群自称江湖君子，实则阴狠刻毒老谋深算，为了成为武林霸主甚至害死自己的女婿、妻子，但最后阴谋还是被揭穿，成了个最无耻的小人；令狐冲在武林竞胜中成了最大的赢家，也得到人们的拥戴，似乎该一统江湖大展宏图，但他已厌倦了江湖争斗，最后却携爱妻隐居山林。

就小说的思想支撑来说，金庸小说将传统与现代、东方与西方熔为一炉，将儒道佛耶等各种观念合为一体，但由于每一种思想、观念都有其自身的局限性，所以他的小说并不以任何一种思想作为定于一尊的霸权话语，更不想让它一统江湖，而是让各种思想、观念互相交流对话，最终让各种思想观念在妥协让步中达到新的和谐。

（蔡世连）

377. 施叔青《香港三部曲》的艺术魅力表现在哪些方面？

施叔青（1945—　）出生于台湾彰化，是著名的施家三姐妹之一（另两个是施淑女和李昂）。系列长篇《香港三部曲》是她的代表作（第一部《她的名字叫蝴蝶》、第二部《遍地洋紫荆》和第三部《寂寞云园》）。

开都市百年史先河，写出了香港的百年城市史与港人的百年屈辱史、发展史、生活史，具有丰富的历史容量，这是《香港三部曲》的艺术魅力之一。小说以来自东莞的农家女子黄得云被拐卖到香港为妓开始，写出了这个女子及其后人的百年命运。黄得云的妓女身份显然有利于作者展开和组织香港开埠之初的一些重大事件。这样，香港作为殖民地的特征、香港与内地的联系、港人与洋人的关系等等都借助黄得云的命运书写而得到表现。黄得云后来认识了一个名字叫亚当·斯密斯的英国青年，他是一个殖民地政府官员，这样由两个国家、两种身份、两个社会层次建立的关系，本身就具有很浓的象征意味，性与政治的特殊结合，概括了香港作为一个殖民地城市的特殊性质以及港人曾有的屈辱。黄得云后来生下一个名叫黄查理的男孩，是她与亚当·斯密斯的混血儿，这也为小说的叙述提供了新的动力。随着黄查理的出生、成长、发迹，小说又陆续写出了因签订“展拓香港界址专条”而引发的接管冲突、香港房地产业的发展状况及其他一些香港百年史中的代

表性事件。

《香港三部曲》极为细致且饶有趣味地展现了香港社会的风俗、民情、建筑、美食等等，构成一幅现代版的《清明上河图》，这也是它的艺术魅力所在。据说，在创作之前，施氏曾对早期香港的政治历史、地理沿革、人文景观有过深入的了解和研究，所以在小说中她不仅写出了香港百年的重大事件，也对当时的人物服饰、生活用具、习惯礼仪做出了详细的描绘。在香港小说中，施叔青做到了本土作家也难达到的那种深入细致的了解香港的程度。

飘忽而华美的叙述方式和叙述语言，这是小说的又一艺术魅力所在。施叔青明显借用了马尔克斯《百年孤独》的叙述方式，将顺叙、倒叙、预叙、补叙等方式熔为一炉，增强了小说的那种历史飘忽感，也增强了阅读趣味。①

（蔡世连）

378. 试析姚雪垠《李自成》的成就及其“历史小说观”的局限。

姚雪垠（1910—1999）的长篇历史小说《李自成》（第一卷由中国青年出版社 1963 年 7 月出版；第二卷由中国青年出版社 1976 年 12 月出版，获第一届茅盾文学奖；第三卷出版于 1981 年；第四、第五两卷于 1995 出齐）是一部结构宏伟、规模浩大的歌颂农民起义的英雄史诗，小说以明末李自成率领的农民起义军与朱明王朝之间的斗争为主线，以明、清之间的民族矛盾，明王朝的内部矛盾等为副线，多侧面多角度地勾画出明末清初波谲云诡的社会情势及动荡不安的社会生活画面。小说也是一曲响遏行云的农民起义的英雄赞歌，作者形象而细腻地叙述了农民起义军从起义、受挫到发展、壮大，直到最后失败的艰难曲折的道路，既歌颂了他们的历史功勋，也写出了他们自身的弱点和局限性，无论就其思想成就还是就其艺术成就而言都是过去的历史小说所难以企及的。

《李自成》塑造了众多的人物形象，构成丰富多彩、个性突出的形象群体，这在当代小说的创作中无疑也是一大创举。李自成是小说刻画得最为动人的一个人物，是一个集中了许多优秀品质和才干的农民英雄。尤其是通过南原大战、商洛整军、谷城相会、洛阳攻坚等故事的叙述，成功地塑造了李自成坚定顽强、英勇机智的政治家、战略家的性格、气质和风度。同时小说还通过义送郝摇旗、挥泪斩鸿恩等细节写出了他丰富的情感世界和人道情怀。另外，小说也写出了这个农民英雄的弱点和局限，从而使这个人物富有更深厚的历史内涵和更鲜明的个性。小说中的另外一些人物，如崇祯、张献忠等也都血肉丰满、栩栩如生。

姚雪垠认为：“历史小说应该是历史科学和小说艺术的有机结合，而历

---

① 参考刘登翰主编：《香港文学史》，451～455 页，北京：人民文学出版社，1999。

史小说家在处理两者的关系时必须做到深入历史，跳出历史。不深入历史就不能达到历史科学，不跳出历史就不能完成艺术使命。"（姚雪垠《〈李自成〉第一卷前言》）。姚雪垠小说的得与失都与他的这种"历史小说观"密切相关。其实，让历史小说来创造历史科学或曰还原历史真相，这是一种奢望，就连历史学家也只能根据历史遗留的一些片断接近历史真相，而不可能恢复历史的原貌。小说家更没有必要代替历史学家行事，他们追求的只是对历史精神的重新发掘和阐释而已。以历史科学的追求为己任只能是自缚手脚，《李自成》有些情节、细节过实过密，叙述过于缓慢拖拉就都与这种追求有关。事实上小说中那些灵气飞动的笔墨就都是跳出历史的结果。另外，姚氏的所谓历史科学还指按历史唯物主义的观点解读历史、创作小说，而这种观点当时却打上了很深的极左政治的印记，致使他小说中的一些农民英雄很像共产党领导的农民起义英雄，有些读者就认为"李自成太革命，高夫人太高，红娘子太红，老神仙太神"，从而使小说的历史真实性受到了很大的伤害。

（蔡世连）

379. 徐兴业与凌力的历史小说创作有什么不同?

1976 年以来，随着改革开放、思想解放的不断深入，历史小说的创作格外兴旺，高手辈出，佳作如林，异彩纷呈。在众多的历史小说家中，徐兴业和凌力都以各自的创作赢得读者的注目。

徐兴业（1917—1990）的代表作是长篇历史小说《金瓯缺》。这部小说从构思到完成历时四十余年，是一部呕心沥血之作。作品写的是宋、金、辽之间的斗争，从北宋联金伐辽写起，直写到金灭辽后南下侵宋，宋高宗赵构偏安东南为止。

凌力（1942— ）1980 年代初即写出了反映捻军起义的长篇历史小说《星星草》，但真正代表她的创作实绩和风格的应是 1987 年后陆续出版的写清朝皇帝的三部长篇：《少年天子》（获第三届茅盾文学奖）、《倾城倾国》、《暮鼓晨钟——少年康熙》。

徐兴业与凌力的创作在题材选择、审美形态上当然表现出明显的不同，但更深刻的差异表现在不同的历史观及不同的审美旨趣、风格追求上。

就历史观而言，徐兴业更多地受到了历史唯物主义观念的训练，更相信历史是有规律有本质的，从这一角度看，他的历史小说更多地与姚雪垠等老一代小说家的历史观相近。凌力的创作最活跃的时期是 1980 年代末和 1990 年代，她更多地受到了新历史主义的影响，重在写一种人性化、欲望化的历史，从这一角度看，她的小说更多地与苏童、格非等人的新历史小说相近。

不同的历史观也影响了不同的审美旨趣、风格追求。举其大端而言，徐

兴业更重客观，重在写人所创造的历史，具有历史理性的人；凌力更重主观，重在写历史风云中的人，更加情感化欲望化的人。徐兴业的《金瓯缺》也塑造了一些历史英雄人物，但突出的是人物的历史作用。比如马扩就是他浓墨重彩塑造的主要人物，整部作品围绕他单骑赴敌、入辽谕降、深入敌后广结义军首领，以及在斗争中不断成熟变化等，从而突出了他作为一个与人民有着血肉联系的民族英雄的特征，同时也以他的人生轨迹反映了历史的变迁。凌力的《少年天子》等作品虽然主要写的是清帝国的几个最高统治者，但她不是把帝王仅作为历史符号或代表来看待，而是同样把他们当做有血有肉的人来看待的，因而小说虽然也写出了帝王们的历史作用，但描写的重点却放在了帝王们的日常世俗生活和情感、心理世界上。比如《少年天子》中的顺治皇帝，小说既写出了他的雄才大略，同时也写出了他的喜怒无常、暴戾残忍的性格，作品以丰富生动的细节，如刀劈宝座、封刀斩康妃、与乌云珠的爱情等等，表现了他帝王生涯中的大喜大悲、跌宕起伏的人生命运，多侧面、多角度地写出了人物性格的复杂性，使他不是以一个神人而是以一个活生生的真人的面目站立在读者面前。

（蔡世连）

380. 为什么说《我们夫妇之间》是“逸出主流意识形态的现实主义小说”？

萧也牧（1918—1970）的短篇小说《我们夫妇之间》（发表在《人民文学》1950年第1卷第3期）主要写一对夫妇之间的感情纠葛。知识分子出身的丈夫李克与工农出身的妻子张同志在艰苦的战争年代结合在一起，一度被认为是知识分子与工农相结合的模范。但是进入城市后，他们感情上却出现了裂痕，丈夫回到北京感到“好像回到故乡一样，对一切都感到亲切又熟悉”，妻子却对城市生活很难适应，对地毯、沙发、舞会都看不惯，并公开干涉丈夫跳舞、吸烟，她想用农村的观念和标准来改造城市。丈夫对妻子的举止虽然看不惯，但作为知识分子却能够时时反省自我，并努力理解对方，于是最终达成谅解，夫妻和好如初。小说发表后一度受到激烈的批判。实际上，它是一篇传递了诸多的创新信息、逸出了主流意识形态的小说。

一、由宏大叙事、国家叙事转向生活叙事、个人叙事。1940年代确立的解放区文艺规范即工农兵文艺规范，实际上是服务于政治的宏大叙事规范，这一文艺规范在1949年7月的第一次全国文代会上进一步确立为指导新中国文艺创作的纲领，阶级斗争、民族斗争、国家命运等等成了小说叙述的重心。而这篇作品在叙写知识分子改造的合法性名义之下，却主要写夫妻矛盾、儿女情长，尤其是大胆地写出了城市生活中的一些非常个人化的情感体验，属于典型的生活叙事、个人叙事，对宏大叙事有所偏离。

二、在工农兵文艺规范影响下的一些作品中，工农兵是主角，是歌颂对

象，而知识分子则是次要角色，是被改造的对象。但这篇小说却把知识分子上升到主角的地位，并真实大胆地写出了他们的生活趣味，同时也真实地写出了一些工农干部进入城市后暴露出的一些与现代生活不相协调的生活习惯、心理趋向，这对主流意识形态所规定的文艺作品中人物形象的等级设置无疑也是有所偏离的。

三、小说通过对家庭故事的叙述提出了一个关系未来社会生活的大问题，即应该按什么样的标准和趣味改造家庭、改造生活、改造城市、改造社会的问题，以及在统一的政治生活后面是否允许有个人化的生活空间等问题。而这一切质疑、提问却与当时主流意识形态所倡导的革命化的统一的生活方式是矛盾的。

（蔡世连）

381. 路翎在建国后的小说创作中有哪些新拓展？

路翎（1923—1994）是1940年代崛起的天才作家，1950年代初参加了抗美援朝战争，写出了《洼地上的“战役”》、《战士的心》、《你的永远忠实的同志》等以抗美援朝为题材的小说，发表后既受到读者欢迎，也遭到了严厉批判。争论本身就意味着小说本身有着诸多一时难为人了解的创新性质。与同时期一些主流小说相比，路翎小说确实在审美上有了许多新的拓展。

一、由写人所从事的战争转向写战争中的人，由把人当手段到把人作目的，这是路翎小说所体现出的最突出的审美新质。同时期及稍前的战争小说则把表现战争作为创作目的，在这种原则影响下，人则作为手段而存在，而不是当做目的。路翎小说对这种倾向给予了反拨。比如《初雪》写的就是一辆志愿军的汽车运送几十名朝鲜妇婴转移后方的故事。雪天寒冷，敌机袭扰，老司机刘强紧张驾驶，却把一个婴儿接来，和助手一起照顾。他不穿大衣，用以裹住孩子，停车时亲手把孩子送到母亲手里；敌机扫射时他用身体掩护孩子被击伤。这故事本身就极具象征意味，体现出把人当做目的来对待的人学观念。

二、不仅不能把人当做某种工具或符号，更应该尊重每一个生命个体的感性生命、思想情感以及心灵体验，这是路翎小说的另一重要突破。路翎以写人的心理，特别是人的心灵矛盾见长，这正体现出对人的主体性的尊重。《洼地上的“战役”》就体现出他的这一审美追求。小说描写志愿军战士王应洪被朝鲜姑娘金圣姬暗恋，他发觉后，曾采取明确而生硬的措施拒绝了姑娘，从而使对方痛苦惶惑，却情意未改。战士经历了爱情和纪律的尖锐矛盾与斗争，勇敢地奔赴前线，怀着崇高的情操而献身，由此表现了人性人情的美好，同时也歌颂了志愿军所从事的正义战争。有的批判者认为“作者没有着重去写王应洪的自觉的把战争放到压倒一切的位置的那种忘我的甘愿牺牲一切的精神状态，所以贬低了战士们的高贵品质”（荒草《评路翎的两篇小



说》)。这一批评后面的理论先设,实际上就是要求把人当做战争符号来描写。路翎突破了当时普遍流行的理论和创作规范,从而为小说创作昭示了一条新路,现在看来,这一点恰恰是最为难能可贵的。

(蔡世连)

382. 峻青与王愿坚的短篇小说创作有何不同风格追求?

峻青(1922—1991)和王愿坚(1929—1991)都是出生在山东的作家,深受齐鲁文化的浸染,解放前都经历过火热的战争岁月;他们在解放后从事文学创作,都以表现革命战争题材的短篇小说的创造见长,因此在创作风格上有诸多共同之处。他们也表现出某些细微的差别,从而显示出不尽相同的风格追求。具体说来,这种不同主要表现在以下几方面:

一、题材选择上,峻青多以抗日战争和解放战争时期山东军民的战斗生活结构故事,组织小说;而王愿坚则多写第二次国内革命战争时期江西、福建苏区军民的艰苦斗争生活以及长征路上的英雄故事。

二、主题取向上,峻青重在表现革命前辈那种视死如归的革命英雄主义精神和豪迈情怀;王愿坚则重在开掘革命前辈精神品质中最动人的素质,展示无产阶级革命者美好的内心世界,特别长于表现革命者的人情美、人性美。

三、在构思方式上,峻青善于在尖锐、剧烈的矛盾冲突中,在生死离别的关键时刻,刻画人物性格;而王愿坚的小说具有短而精的特色,他在表现革命者的斗争生活和精神品质时,并不注重广度的描写,而是着力于深度的开掘,善于把丰富的生活内容以凝练的笔触表现出来。他总是很少考虑对事件始末和人物性格形成、发展过程的铺叙,而是全力捕捉人物性格或斗争生活中最为闪光的东西,通过生动的细节表现出来。

四、从风格上看,峻青小说豪迈悲壮,王愿坚小说则更显深沉凝练。

对比一下峻青的《黎明的河边》和王愿坚的《党费》,能更清楚地看到二者的不同。

《黎明的河边》(《解放军文艺》1955 年 2 月)描写解放战争时期昌潍平原沦陷后,还乡团到处杀人放火,河东游击队被冲垮了,敌人又严密封锁了渡口。在这种危急时刻,通讯员小陈接受了掩护武工队干部过河的任务。由于叛徒出卖,小陈和武工队在渡口被敌人包围,敌人还抓了小陈的母亲和弟弟做人质,逼迫小陈和武工队干部投降。小陈亲眼目睹自己的母亲和弟弟被敌人杀害,但他忍着巨大悲痛,坚持在三面受敌一面背水的情况下,掩护他父亲带领武工队的同志渡河。在子弹打光之后他"把冲锋枪往河里一丢,返回身去,抱着一个冲到他面前的敌人,向着浊浪滚滚的潍河里跳了下去"。小说线索单纯,场面壮烈,情节紧张,布局严谨,可作为峻青的代表作。

王愿坚的《党费》(《解放军文艺》1954 年 12 月)主题鲜明单纯,情节集中

紧凑，是王愿坚的成名作和代表作。小说以女共产党员黄新把咸菜作为特殊的党费同支持党的武装斗争结合起来并贯穿故事的始终，没有过多地描写人与人之间错综复杂的关系，不追求情节的曲折复杂，而是精心选取细节，充分显示英雄人物内心世界的崇高美。小说中有这样一个细节，黄新的女儿由于长期不见油盐，当看到几堆咸菜时"两个大眼轱辘轱辘地瞪着……馋得不住地咂嘴巴……爬到那个空空的破坛子口上，把干瘦的小手伸进坛子里去，用手指沾点盐水，填到口里吮着，最后忍不住伸手抓了一把豆角，就往嘴里填"。黄新瞅瞅孩子，看看咸菜，最终还是把咸菜从孩子手里夺了过来，孩子"哇"的一声哭了。这一"瞅"一"看"，把黄新权衡亲情与党性的细腻心理刻画了出来，收到了感人至深的艺术效果。

（蔡世连）

383. 以《杜晚香》为例，谈谈丁玲 1949 年后小说创作的得失。

在中国新文学史上，丁玲是一个作出过自己的独创性贡献而且颇具影响力的作家，尽管她一生坎坷，但她对文学的一份痴情却始终未渝。

从 1950 年到 1986 年三十多年的时间里，丁玲的作品不多，但也不乏佳章，写于 60 年代中期而发表于 1978 年的短篇小说《杜晚香》(更像一篇人物通讯，收入《丁玲全集》第 4 卷)可看做她解放后的代表作。杜晚香是一位由农村的童养媳成长起来的劳动模范，在平凡的岗位上作出了不平凡的贡献。她有着中国劳动妇女共有的美好品德：勤劳、善良、温柔、稳重，也有丁玲笔下女性特有的高贵心性：自立、自强、自尊、自爱，不同流俗，勇于反抗。丁玲对杜晚香倾注了全部的感情，这篇小说也可看做是她的一份精神自传。尤其令人惊奇的是，已过花甲的老人，竟然还有少女时代的极为敏锐、细腻的艺术感受和生命感受，再配以圆熟遒劲的文笔，文章便达到一种清新自然、刚健质朴完美融合的境界。比如小说开头写那枝迎风斗寒开放的红杏就很具象征意味地体现了她的创作个性："从路边乱石垒的短墙里，伸出一枝盛开的耀眼的红杏，惹得沟这边、沟那边、上沟下沟的人们，投以欣喜的目光。呵！这就是春天，压不住、冻不垮、干不死的春天。"

但就是从这样一篇成功的作品中，人们也可以看到长期的政治高压以及"左"的文艺规范的影响对她心灵的挤压而造成的艺术上倒退的迹象。

一、屈服于公共话语、政治话语而部分放弃了个性话语、文学话语，造成诗性的缺失。小说中有这样一个细节很有象征意味：杜晚香当了劳动模范后经常作报告，但都是别人写稿她照读，后来作报告时不想再用别人起草的发言稿，而想用自己的话发言。这一次，她虽然也获得了成功，"没有引经据典，但经典著作中的某些名言哲理，都融合在她朴素的讲话里了"，但从引用的几句发言看却仍是毫无个人特色的、大而化之的政治口号。

二、为张扬集体主义而贬低个性。杜晚香来到北大荒之后，全心全意地投入到工作中，完全不计个人得失，"有的人见她好使唤，连自己能做的事也找她，见她做鞋子，就请她替孩子也做一双；看见她补衣服，也把丈夫的衣服拿来请她补补。还有向她借点粮票，或借几角钱的，却又不记得还。晚香对这些从不计较"。这当然写出了杜的大度，但这大度中却也有对不公正的忍让。尤其重要的是，作家在这里表示了沉默或者认可，这与当年那个绝不向邪恶低头、不愿靠出让个人权利而换取集体和谐的陆萍相比，确实少了些人性的光彩。

三、回避心灵矛盾和心理剖析，造成人物性格的单调。实际上，杜晚香也是一个成长中的人物，而成长中的矛盾却被作品有意淡化了，好像人物从一开始就是如此这般地成熟一样，这不仅造成主人公性格的单调平直，也使小说的情节缺乏应有的曲折和波澜，小说最终变成了报告文学，甚至成了先进事迹的汇报材料。

（蔡世连）

384. 怎样理解《组织部来了个年轻人》中刘世吾形象的多义性与丰富性？

《组织部来了个年轻人》（最初发表于《人民文学》1956 年 9 月号，发表时编辑作了修改，题名为《组织部新来的青年人》，后因作者不同意，又改为原名）通过一个满怀着"神圣的憧憬"初到北京某区委组织部工作的年轻人林震的见闻和感受，反映了新中国成立后新政府工作的不同侧面，特别是触及了当时甚为流行的反对官僚主义的主题。小说最为成功之处在于塑造了一个精明干练但又具有官僚习气的干部——刘世吾的形象。

刘世吾是一个性格复杂的人物，这一人物之所以复杂，就在于他担当着各种不同的角色，而在每一种角色上都表现得异常成熟老练。首先，他是一个非常精明世故的政治人。他具有丰富的生活阅历，解放前是北京大学学生自治会主席，还在革命斗争中负过伤，在区委组织部担任第一副部长，实际上主持组织部的日常工作，代表着组织部的灵魂。他有着丰富的工作经验又善于学习，因而熟悉现代官场的操作程序，处事比较干练。比如林震初到组织部听刘世吾讲话，觉得"他每说一句话都干咳一下，但说到那些惯用语的时候，快得像说一个字……他纯熟地驾驭那些林震觉得相当深奥的概念，像拨弄算盘子一样的灵活"。小说的中心情节是处理麻袋厂厂长王清泉的问题。刘世吾虽然没去麻袋厂，但对该厂厂长王清泉的行为做派了如指掌。他工作能力强，处事果断，"经过党报的揭发与区委书记的过问，刘世吾以出乎林震意料之外的雷厉风行的精神处理了麻袋厂的问题。刘世吾一下决心，就可以把工作作得很出色"。

问题在于，作为一个新政权里的革命干部，他身上还有不少与新政权不

相适应的东西，一些叫人生疑的做派，尤其是有时又对革命工作表现得异常冷漠麻木，他有一句口头禅“就那么回事”，他也善于用一套似是而非的理论对工作推诿扯皮并文过饰非，诸如“成绩基本”论、“条件不成熟”论等等，这些理论看上去并没有什么错，问题在于实际运作上。成绩的确是基本的，但这并不意味着可以对缺点熟视无睹，且容许它长期存在；条件可能暂不成熟，但为什么不去创造条件促进它成熟呢？实际上，在这种政治灰色理论的后面潜藏着一种只对上级负责的官场潜规则，刘世吾的精明恰恰在于他对这些潜规则的恪守。

从人性异化的角度看，刘世吾的世故和冷漠具有更丰富的内涵。他身上有一种政治职业病。生活缺乏创造性，重复，都会带来生命的磨损和丧失，使人失去生活的热情。在处理完王清泉的问题之后，刘世吾在小酒馆里对林震发的一通感慨倒可看做他的知心话：“忙得什么都习惯了，疲倦了”，“据说，炊事员的职业病是缺少良好的食欲，饭菜是他们做的，他们整天和饭菜打交道。我们，党的工作者，我们创造了新生活，结果，生活反倒不能激动我们……”刘世吾形象不仅揭示了现代官僚主义对党和人民事业的危害，也反映出传统文化特别是旧官场的一些陋习对新政权的腐蚀。因此，这一形象具有更强的警世作用。

（蔡世连）

385. 李准与王汶石的合作化小说是如何塑造农村新女性形象的？

李准（1928—2000）和王汶石（1921—1999）的小说以塑造社会主义新人，尤其是农村新女性形象而受人称道，在对新女性的塑造上也体现了一些共同的特点。

一、他们所理解的农村新女性都是积极地参加社会主义革命和建设，衷心拥护党在各个不同时期的方针政策，在集体化劳动中焕发出极大的历史主动性和创造性，因而可作为农村新生事物的代表。为此，他们常常把人物放在广阔的生活背景上，展示社会环境对人物性格的影响，这是他们塑造人物的第一个突出特点。比如李准的《李双双小传》（《人民文学》1960年第3期）中的李双双，原是一个连名字都没人知道的农村妇女，她在公社化过程中参加了识字班，了解了天下大势，“大跃进”中她受到一日千里的跃进形势的影响，贴出了一张大字报，要求参加集体劳动，从此成了跃进中的积极分子。王汶石的《新结识的伙伴》（《延河》1958年第11期）同样以“大跃进”为背景，写两个青年妇女在劳动竞赛中互帮互学，一起成了劳动模范。

二、由于“新”总是在与“旧”的斗争中确立其存在价值的，因此在激烈的矛盾冲突中，从多方面的人物关系中塑造人物，是他们小说的另一突出特点。他们笔下的农村新女性都具有极强的斗争精神，都是在与各种旧观念、

旧思想，特别是束缚女性成长的男权观念的斗争中显示出自身的风采的。《李双双小传》的基本情节就是写李双双与旧思想、旧观念的代表人物的一场接一场的斗争，先是战胜了她的丈夫孙喜旺的大男子主义，接着是战胜了富裕中农孙有为代表的资本主义思想。王汶石笔下的新人总是处在不断挣脱旧的束缚、不断变化更新的过程中，因而斗争性同样是他笔下人物的核心品格。《新结识的伙伴》中的张腊月和吴淑兰就是不断冲破家庭束缚，从一个个足不出户的旧女子逐渐变成"走州走县"的新女性的。

三、善于从平凡的日常生活中捕捉具有时代特征的生活细节和个性化的人物语言，是他们塑造新人的又一个特点。如《李双双小传》就详细叙写了李双双名称变化的过程，从而显示出她的历史主动性；《新结识的伙伴》则通篇在对比中，对张腊月和吴淑兰两个人物从语言、行动、神态等各个方面进行动态的、白描式的传神描绘，从而塑造出两个个性不同的新型妇女典型。

（蔡世连）

386. 马烽、西戎短篇小说的共同特征是什么?

马烽（1922—2004）和西戎（1922—2001）是以赵树理为领袖的"山药蛋派"的中坚力量。他们的小说除体现了"山药蛋派"的一些共同特征之外，也有一些超流派的东西。

一、坚持现实主义的创作原则，坚持用自己的眼睛去观察，用自己的头脑去思考，尤其是始终保持与农民的血肉联系，更多地从民间立场出发去表现农村出现的新情况、新问题、新人、新事、新矛盾。他们同赵树理一样，塑造了一些中间人物，这些中间人物除反映了农民自身与时代不相协调的缺点和错误外，更多地表现了中国农民的务实本性，因而更真实地反映出农民在合作化过程中的真实心理。马烽的《三年早知道》真实地反映了合作社中大量存在的以私损公或假公济私的不合理现象，西戎的《赖大嫂》则表现出农村政策的多变给农民造成的心理伤害。

二、喜剧风格。马烽和西戎都对中国农民有深刻的了解，深深地爱着他们的父老乡亲，同情他们的命运遭遇，但也对农民身上的一些与新社会新时代不相容的心理痼疾、人性劣根而深感无奈与痛心，因此他们的作品长于写落后农民、中间人物，写他们本应在新时代抖落掉的一些无价值的东西，因而都具有喜剧风格。相比而言，马烽的作品显得更轻松，西戎的则显得更冷峻深沉一些。如《三年早知道》中的赵满囤、《赖大嫂》中的赖大嫂就都是喜剧角色。赵满囤是合作社的"老社员"，但他自私自利，处处损公肥私，干出了一些令人啼笑皆非的事，最后却转变得很好，成了合作社的台柱人物。赖大嫂不相信合作社定的养猪的政策，多次耍赖，最后眼看别人养猪得了利，把大把的票子拿回了家，才下决心养了一头小猪。

三、质朴生动而又幽默风趣充满乡土气息的语言。由于两人都极为熟悉生活、熟悉人物，因而无论叙事还是写人，都妙趣横生、鲜活流畅，充满农民式的幽默感。如西戎为了突出赖大嫂的泼辣，写她有“石鸡子滚坡似的高嗓门”和镰刀似的脚，吵起架来更是得理不让人，等等，读来既令人神往，也大受启迪。

（蔡世连）

387. 简评浩然的《艳阳天》与《金光大道》。

与赵树理、柳青、周立波等这些来自旧社会且有一定革命经历的合作化小说作家不同，浩然（1932—　）是在新中国成长起来的年轻作家，他来自农村且始终与农村保持着密切联系。这种特殊的生活经历决定了其合作化小说创作的特点。一是具有更多更鲜活的农村生活气息；二是更易于接受当时极左政治意识形态的影响，创作趋于理念化公式化。甚至到了“文革”时期几乎所有作家都停止了创作时，他却因受到极左政治的青睐而一枝独秀。这样他自然成了建国后合作化小说创作的终结者。从合作化小说发展史的角度考察，他的代表作《艳阳天》（1963 年 9 月作家出版社出版第 1 卷，1966 年 3—5 月人民文学出版社出版第 2、3 卷）和《金光大道》（第 1 卷和第 2 卷分别于 1972 年 5 月和 1974 年 6 月由人民文学出版社出版，以后几卷于“文革”后出齐）正是这类政治小说创作的极端形态。与赵树理的《三里湾》、周立波的《山乡巨变》、柳青的《创业史》等合作化小说相比，浩然的这两部长篇体现出如下一些特点：

一、浩然从事《艳阳天》创作的时候正是阶级斗争的调门越来越高、火药味越来越浓的年代，因而他的小说更加突出了斗争哲学。比如浩然谈到《艳阳天》的创作时就曾说过，1957 年他曾目睹一次坏人抢粮事件，写过一个中篇，后来自己不满意就放下了；读了 1962 年的八届十中全会公报后，他认识到那个抢粮事件不仅仅是坏人捣乱，而是一场阶级斗争；接着他又学习了 1957 年的党报社论，研究了当时的国际形势，进一步认识到那个抢粮事件“是当时右派分子向党进攻的反映和波及”，而“国内的进攻，是跟国际上修正主义分子上台，刮起反共黑风相呼应的”。于是他才用三年时间完成了《艳阳天》的创作。这说明，他创作合作化小说已不再是听命于现实的启示，而是直接服务于政治的需要。为了配合这种政治需要，他在小说的主题取向和情节设计上都突出了所谓“两个阶级、两条道路、两种思想、两条路线”的斗争。赵树理、周立波和柳青小说中常有浓郁的乡村故事、家庭纠纷、爱情纠葛、伦理冲突等等，在浩然的小说里都被淡化了，取而代之的是血雨腥风你死我活的斗争。《艳阳天》已如上所说把一个局部性的抢粮事件写成了全局性的阶级斗争，《金光大道》不但直接把反动路线的根子写成是“刘少奇路线”，还在叙述合作化起源上突出了农村的两极分化。

二、由于与当时的政治需要相配合，小说在人物形象的设计上也更加理想化、脸谱化、极端化，成了极左文艺的所谓"三突出"原则的典范。以所谓无产阶级英雄形象为例，两部小说都塑造出了"高、大、全"人物，无论是萧长春还是高大泉都是至大至刚、无私无欲、通体透亮的英雄。反面人物则出现了马之悦、马小辫、张金发式的反动透顶、穷凶极恶的坏人。先前合作化小说中大量存在的梁三老汉式的中间人物事实上都不见了，不是化作了马老四式的神圣人物，就是化成了高二泉式的转变人物或弯弯绕式的准坏蛋。

三、从语言上来看，两部小说的政治说教色彩都极为鲜明。这不仅表现在叙述上念念不忘阶级斗争，在人物对话及内心独白中，也到处都加入了一些属于那个年代的标语口号，《金光大道》更是大量引用政治文件和领袖著作中的文字。这也正好为人们研究文学如何向着非文学转化提供了标本。

（蔡世连）

388. 刘心武《钟鼓楼》的主要艺术成就是什么?

刘心武（1942—　）的长篇小说《钟鼓楼》（发表于 1984 年，获第二届茅盾文学奖）是一部艺术上颇具独创性的作品，其主要艺术成就表现于以下几方面：

一、纵横交错而又立体交叉的精巧结构，为展现现代"清明上河图"提供了广阔的空间。小说描写的是 1980 年代北京的市民生活，但在时间和空间上都进行了高度的浓缩和集中。从时间上来看，它写的只是 1980 年代某一天从子时到亥时的种种人生世相，从空间上看它写的又仅是某四合院内九户人家、二三十个人物一天里的言行举动。这一天，小院赶上一件大事，薛家的孩子结婚，亲戚邻居都来帮忙，这样三教九流、五行八作的人都凑到了一起，上演了一出现代北京人生活的活剧。由于来者又都是带着不同的任务，有着不同历史和心理背景，这就使小说增加了历史纵深感。更为重要的是，作家有意地从哲学、政治、历史、文化、社会、伦理等各个角度去描绘生活，揭示种种弊端和矛盾，剖析传统文化心理结构，探索道德伦理意识，形象地反映了民族的健康本能和生活中除旧布新的流向及艰难的进程。小说从而多角度多侧面地展示了一幅现代北京市民生活的画卷。

二、刻意追求风俗美，为"京味都市小说"的创建提供了经验。有人说，风俗是一个民族的常绿的童心，风俗与人心相表里。《钟鼓楼》的一个主要任务就是为老北京的风俗立传，风俗在小说文本中几乎已成了一个独立的角色，而绝不仅仅是人物性格的点缀或情节的衬托。小说围绕薛家结婚这一中心事件，写出送亲、迎亲、待客、典礼以及北京的种种风俗、习惯和禁忌，不仅生动地反映出现实生活的脉动，更写出了我们民族深厚的文化蕴涵，小说因此也增加了更多的审美情趣。

（蔡世连）

389. 如何看待从维熙"大墙文学"的文学史意义?

从维熙(1933—)1950 年代初即开始文学创作,1957 年被错划为"右派",此后在监狱、劳改农场的大墙内生活了近 20 年,1979 年复出后,以这种生活为素材创作了《大墙下的红玉兰》(发表在《收获》1979 第 2 期)等小说,后来又创作了《献给生活的歌》、《第十个弹孔》、《泥泞》、《雪落黄河静无声》等反映"反右"到"文革"中监狱劳改队生活的作品,从不同角度揭示了"反右"运动后尤其是"文革"中法律被蹂躏、民主被践踏、人妖颠倒、是非混淆的历史悲剧,呼唤人的尊严与权利,从此开辟了一个新的文学领域——大墙文学。

大墙文学大胆突破题材上的禁区,撕开了"反右"运动和"文革"时代监狱、劳改农场的铁幕,从而也从一个独特的角度和全新的领域无情地揭露和批判了极左政治的荒谬本质。《大墙下的红玉兰》中,共产党的公安局长葛翎竟在"文革"中被人以"莫须有"的罪名送进了自己亲手建造的监狱,而看管他的竟然是他的老对手、当年的还乡团头子马玉麟。"四五"运动时,葛翎为了悼念周总理上墙去采一枝玉兰,竟被人当做越狱犯而打死在大墙之下,鲜血染红了玉兰花。因此,这小说的荒唐味就颇耐人咀嚼。

大墙文学也开了后来逐渐兴旺的法制文学的先河。这类小说通过对发生在新社会的专政机器内的种种荒唐现象的描写,极为敏锐地触及到法制建设的诸多问题,如法律制度、干部队伍等问题,并热情地呼唤法律、呼唤人的尊严和权利,这都成为以后的法制文学的基本主题。

大墙文学虽然写的是大墙生活和受难的知识分子及革命干部的悲剧,但其艺术品格并非悲伤低沉,而是高昂悲壮的。从维熙曾表示:"悲悲凄凄的伤痕作品,我无意去追求;但是在特定的历史条件下,悲而壮、慨而慷,给人以鼓舞力量,给人以美好情愫的东西,还是我力求的。"(《关于〈大墙下的红玉兰〉的通信》)因此作者着意从悲剧性的生活中开掘革命者和人民群众的美好情操和坚强的信念,从而有力地证明了历史会纠正错误,真理终会战胜邪恶的信念。

(蔡世连)

390. 评述周克芹《许茂和他的女儿们》中的许茂和许秀云形象。

周克芹(1937—1990)的长篇小说《许茂和他的女儿们》(初刊《沱江文艺》特刊,《红岩》1979 年第 2 期转载)写 1970 年代中期四川沱江流域葫芦坝村农民许茂和他几个女儿的命运遭遇,从一个普通农民的家庭悲剧反映了"文革"时期农村生活的真相,其中许茂和四姑娘秀云的形象最为感人。

许茂是一个长期生活在农村的标准中国农民，勤劳、善良、朴实，也不乏农民的精明。1950年代，他是合作化的积极分子，女儿们常听到他爽朗的笑声；但到了"文革"时代，他再也笑不起来了，"爱社如家"的许茂，变成了"自私自利"的许茂。他开始运用"惊人的智慧"聚敛财富，捡过废纸，搞过投机倒把。他甚至变得不近人情，把身遭不幸、需要帮助的大女婿和外孙拒之门外，还想方设法把离婚后的四姑娘推出门去。1975年"整顿"期间，他又看到了希望，恢复了对生活的信心，悔悟了自己的过去。他把许多年来节省的钱分给女儿们，与坚持正确路线的大女婿金东水和解，并同意他与四姑娘结合，还接他们一家与自己同住。许茂性格的发展与历史的浮沉息息相关，他性格的变化是极左路线造成的，"是生活教给他的"。他性格的转变概括了"文革"中相当一部分农民思想变化的轨迹，表现了历史的曲折进程。

许秀云是许家最漂亮最善良的姑娘，她有过美好的少女时代，也曾想用自己的双手创造美好的家乡。但这位美丽善良的姑娘却命运多舛，先是受到了村里的"乱世英雄"郑百如的凌辱，被迫与郑成了亲，婚后又受到郑的虐待。与郑离婚后又受到亲友的歧视和社会上流言的中伤。她同情大姐夫的遭遇，心里也深深地爱着失去了妻子的大姐夫，但金东水却不理解她的苦心。这一切都困扰着这个可怜的姑娘，她为此感到苦闷彷徨，甚至自杀过。但她最终靠着一个善良女子的良知、生命的韧性及对未来的"朦胧的希望"活了下来，并产生了与邪恶势力抗争的信念，勇敢地站到了正义一边。她揭露了郑百如的罪恶，支持金东水的事业并勇敢地与金东水走到了一起。在这个过程中她也像一只浴火的凤凰一样获得了新生。对故乡的依恋，对美好生活的向往，对真诚爱情的追求，对邪恶势力的反抗，构成了她丰富复杂的性格内涵。"文革"曾摧残扼杀过许多美好的东西，也曾摧残扼杀过无数无辜少女的青春与生命，许秀云的悲剧正是那个时代灾难的缩影，同时她对人生百折不挠的执著追求又显示着我们这个民族内在的精神品格和顽强的生命力。

（蔡世连）

391. 王蒙《活动变人形》等反思小说的艺术魅力何在？

王蒙于20世纪70年代末复出后，创作了一系列反思小说如《布礼》、《蝴蝶》、《悠悠寸草心》、《活动变人形》（1986年3月发表于人民文学出版社出版的《当代长篇小说》，1987由该社出版单行本）等，深受读者欢迎。王蒙反思小说的艺术魅力主要体现在以下方面：

一、与同时期其他作家的反思小说不同，王蒙的反思小说在反思历史的劫难时，不是仅从客观的外在方面找原因，也不是站在现在立场上一味地批判否定过去，而是表现出一种深刻的自审性、自省性。他认为历史总是人的历史，人是历史的创造者，对于刚刚逝去的那段历史来说，如果缺乏主体自

我的觉悟，人依然故我，历史还会重蹈覆辙。因此，他的反思小说中的主人公，都是历史的参与者、见证者，同时也是反省者、忏悔者，从而寻找到历史劫难发生的更为深层的原因。《布礼》就是讲的一个蒙难者觉醒的故事。这题目虽然代表着一种"少共情结"，小说中也不乏那种坚信和忠贞的表白，但最有价值的还在于看到了与坚信相伴的迷信，小说最为动人之处就在于对迷信的反省与反讽。小说的主人公钟亦诚少年时代即参加革命，1957 年却被错划为"右派"，"文革"中又遭受到很大的磨难，他曾一度陷入迷惘，但在这迷惘中也开始了深深的自我反思。通过这种自省和自剖，他认识到自己的虔诚与愚忠，几十年来不管是盲目追随和崇拜革命还是麻木被动地适应革命，都缺乏对革命的清醒认识，缺乏强有力的主体意识的支撑。在反省他们这一代人的灾难时，小说还借魏书记之口说："我们这些人，可怜。说来归齐，我们太爱惜乌纱帽了，如果当初在你们这些人的事情上敢于仗义执言……更清楚一些，更负责一些，更重视事实，而不是只重视领导的意图……挺身而出，也许本来可以早一点克服这种左的专横。"

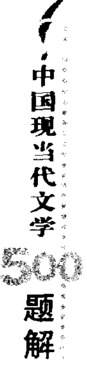
二、王蒙小说充满对历史报应、命运轮回的思考，并试图从文化传统、民族心理的深处寻找历史轮回的原因，《活动变人形》就是这方面的代表作。活动变人形，就是人的变形。小说从一只头、身、脚三部分可以自由活动的玩具上引申出对人的性格扭曲的思考。小说的主人公倪吾诚就是一个活动变人形，在历史、文化对他的强行改塑中，最终变成一个碌碌无为、颓唐沉沦的人。人为什么会扭曲变形？原因就在于他所接受的文化教养和文化环境对他的制约。按小说的说法叫做"先天不足，后天失调"。他出生于一个官僚地主世家，祖父是清代有名的举人，因参加过"公车上书"而自缢身亡；他的伯父受祖父的影响，精神特异，结果变疯；他的父亲从青年时代便染上了吸毒的恶习，终生习惯性腹泻，唯唯诺诺。倪吾诚的母亲生怕儿子重走祖父们的老路，就引诱他从小吸大烟和手淫，后来又给他安排了一场无爱的婚姻。这样的文化传承和家庭教养当然不会给他健康的生命和刚强的人格。所谓"后天失调"，是指半封建半殖民地的旧中国不但没有掀翻古老的"酱缸文化"，反而使之更加腐烂。倪吾诚的家庭就是这种文化的一个缩影。面对帝国主义的侵略，他麻木茫然，失去了封建文化人应有的民族气节；他不满社会现实，又不敢投身革命，仅仅满足于幻想和空谈；在家庭中，他既不敢和妻子离婚，但又与妻子旷日持久地打闹，最后只能以阿 Q 精神自我安慰。

三、王蒙小说独特的艺术魅力还在于他在艺术形式上的创新，他较早采用了意识流的写法，不仅极大地拓展了小说的历史空间，极大地拓展了人物的心理空间，也为阅读带来新奇感。

（蔡世连）

392. 简论张贤亮"唯物论者启示录"系列小说。

"唯物论者启示录"是张贤亮（1936—　）计划写的九部中、短篇系列小



说的总题目，后来这一计划并未完成。《绿化树》（发表于《十月》1985 年第 1 期）、《男人的一半是女人》（发表于《收获》1985 年第 5 期）等是其中的代表作。

按照张贤亮的设计，"唯物论者启示录"要"描写一个出身于资产阶级家庭，甚至有过朦胧的资产阶级人道主义和民主主义思想的青年，经过'苦难的历程'，最终变成了一个马克思主义的信仰者"的全过程。正是由于有着这样明确的创作追求且动用了全部生活经验，这些小说无论是作为中国知识分子题材的小说还是作为新时期的反思小说都是值得注意的。小说的主人公往往要在灵与肉的搏斗中"超越自己"，通过对自身卑鄙与邪恶的痛苦反省，拷问自己平庸而卑微的灵魂，寻找"比活着更高的东西"，最终完成人格的蜕变与升华。比如《绿化树》中的章永璘，往往为了多打了 100 毫升稀饭或贪吃了女人的馒头而清夜扪心自问。正是由于下过这样一番自省的功夫，主人公才最终修成正果，踩着红地毯走进了上等人的行列。但公平地说来，小说的这一忏悔与改造的主题并未写好，其反思的深度也远远未能达到王蒙等人自审小说的高度，相反人们在其中更多地看到了一种矫情。

从社会批判与历史反思的角度看，这一组小说与同时的那些政策反思、制度反思的小说相比，确属角度独特的上乘之作。它主要从人性的角度批判了极左政治路线反人性反社会的本质。比如《绿化树》写到了极左路线造成的 1960 年代的大饥饿，而《男人的一半是女人》则写出了极左路线对人的正常的性功能的伤害从而也是对人性的伤害。

这一组小说大都写于 1980 年代中后期，正是文化意识和生命意识崛起的年代，小说的大胆而又在当时看来略显越轨的笔调，倒是开了新时期生命小说甚至是性意识书写的先河。新中国文学由于长期受"左"的文艺政策的影响，很长时间以来在对两性关系特别是爱情及性关系的描写上设下了种种禁区。因此许多小说写男女关系有理而无情，即使写到情但也不写性，不写欲，不写肉，从而使文学丧失了人性的复杂性和丰富性。张贤亮小说的出现则打破了这些禁区。

从艺术上看，这组小说也有很多值得称道之处。一是由于它偏重写苦难的历程，从而为苦难主题的写作作出了独特的贡献。张贤亮偏重从历史的苦难中提炼美好的东西，他能从别人只看到痛苦的地方看到"痛苦中的欢乐"，从别人只看到伤痕的地方看到"伤痕上的美"，从那些饱受苦难的下层劳动者身上发现美，开掘人的美好的情愫，从荒凉粗壮的土地上看到生命的力量、人性的温馨。二是小说具有敏锐深沉的思想锋芒、独特而冷峻的思辨色彩，从而为哲理小说的写作提供了一份难得的经验。

（蔡世连）

393. 蒋子龙改革小说中的"开拓者家族"有何思想意义？

蒋子龙（1941—　）从 1958 起即在天津重型机器厂工作，对国营大中型

企业的制度设置、经营状况以及存在的矛盾与问题等都了解甚深。1979 年他的代表作《乔厂长上任记》发表在《人民文学》第 7 期，引起社会强烈反响，被认为是中国改革文学的开先河之作。嗣后，他又发表了《一个工厂秘书的日记》、《狼酒》、《拜年》、《开拓者》、《赤橙黄绿青蓝紫》、《锅碗瓢盆交响曲》、《燕赵悲歌》等改革小说，集中塑造了一大批新时代的改革者、开拓者形象，如乔光朴、车蓬宽、解净、刘思佳、牛宏等，这一改革者群体被称为“开拓者家族”。“开拓者家族”是新时代文学中的英雄典型，代表了时代的精神走向、理想追求，具有丰富而深刻的思想意义。

一、“开拓者家族”的成员既是一些实干家，也都是一些思想深刻锋芒锐利的思想家，他们对计划经济制约下的现代企业的历史和现状、矛盾和问题都了解甚深，都具有强烈的变革意识和历史使命感。从他们的命运遭遇中正可看到改革开放的必然性和紧迫性。《乔厂长上任记》中的乔光朴 1950 年代即留学苏联，可称得上是现代企业管理的专家，1970 年代末他已是某机电公司经理，但他看到他属下的某重型机电厂连续几年完不成任务，就主动请缨去当厂长。他也确实把准了国营工厂的一些症结，如管理者不懂管理，能者闲置，庸者当道；生产方式落后，靠大兵团作战方式组织生产；工人素质低下，玩岗、睡岗、离岗现象大量存在；流通不畅，生产和销售脱节等等。为此，他采取重拳出击的方式，大刀阔斧地进行了一番改革，很快使工厂起死回生。

二、“开拓者家族”都具有强烈的科学精神和理性精神。他们已不同于建国后二十七年文学中的那些仅凭朴素的阶级感情和火热的政治激情而工作的英雄典型；他们都尊重事实，受过现代科学精神的训练，有很强的探索精神，努力寻求现代社会生产管理的规律。刘思佳和解净（《赤橙黄绿青蓝紫》）深入生产第一线，把准了车队运行的规律，重新设计了运行方案，很快便扭转了一个车队的差、乱局面。他们身上所体现出的科学精神和理性精神恰恰是对几十年来社会普遍流行的不重视客观规律的政治盲动和非理性精神的有力反拨。

三、“开拓者家族”普遍具有一种不计个人得失而埋头苦干、拼命硬干的献身精神和奉献精神，这正是百年来民族精神的结晶，体现了发展中国家人民的现代化焦虑。这焦虑中有一种可贵的理想主义精神和宗教情绪，但也充满某种悲剧感，不少开拓者自身也都是一些悲剧性人物。例如乔光朴虽然在工厂整顿上打了胜仗，但却在外交上大败而归；车篷宽（《开拓者》）虽然锐意改革，很得民心，但却因触及到某些人的私利而举步维艰，最后不得不申请退休。他们的悲剧性命运既反映出改革进程的艰难与曲折，也折射出改革开放之初的一代开拓者自身的思想局限。

（蔡世连）

394. 李国文的《花园街五号》是如何塑造刘钊形象的？

李国文（1930— ）的《花园街五号》（原载《十月》1983 年第 4 期）是一部从权力的更迭以及如何才能实现权力的民有、民享、民治的角度反映政治体制改革的长篇小说力作，刘钊是这部小说塑造的虽然较为理想化但也较为成功的人物形象。

小说采用纵横交错的结构方式，纵写历史演变，横写改革现实，而刘钊则始终处于历史纠葛和现实矛盾的中心地位，这就使他的命运遭遇、理想追求得到最全面完整的体现，从而写出了一个既敢拼命硬干也能埋头苦干的叛逆者、造反者、改革者的丰满形象。刘钊出身于伪满警察局长家庭，十五岁提着老子的头颅参加革命，解放后却为出身所累，成了“右倾机会主义分子”和“反革命”，但他无怨无悔。新时期重返政治舞台，热情不减，不顾现实的严峻和人事的纠纷，大胆投入到改革之中。欧阳慧是临江市无人不晓的风流女人，他敢请她吃饭，目的仅仅是不让她为自己的工作制造麻烦；他与现任市委书记的儿媳吕莎有情，但为了工作需要也不顾舆论，关系密切。他一恢复工作就为临江市人民干了两件改革的实事：主政拖拉机厂，把“老大难”变成了先进单位；抓住宅建设，五万平米住宅半年内即交付使用。他赢得人民的热爱，但也遭到一些对手的攻击，正是在这种种的矛盾纠葛中他的性格得到极致化展现。

小说把叙事与议论结合起来，既把刘钊塑造为一个实干家，也写成了一个思想家。几十年的革命经历和底层生活的经验使他养成了勤于思考的习惯，他之所以毫无畏惧地大胆前行，正是他深入思考的结果。他常说：“对豺狼，我用刀；对庸俗，我用扫帚；对习惯势力，我用鞭子；对食古不化的人，我用老祖宗的书敲打他们的脑袋！”他改革的核心就是让人民真正当家做主，而不是让权力成为个人谋利的工具。他曾对人这样说：“现在有许多事，实际上是颠倒着的。工人本来应该是主人，但主人却做不了主；干部本来应该是公仆，但公仆却成了老爷，所以我到拖拉机厂只有一条，是让工人阶级真正当家做主”。临江市的花园街五号作为该市权力的中心和象征，历来都是最高权力者的府第，然而正当刘钊可能成为这座花园洋房的主人时，他力劝现任书记韩潮搬出了花园街五号，改作了少年宫，从而保证了把权力交给人民，交给未来。

（蔡世连）

395. 高晓声的“陈奂生系列”从哪些方面继承和深化了国民性改造主题？

高晓声（1928—1999）解放后即开始文学创作，1957 年因与陆文夫等人

组织“探求者”文学社而被打成“右派”，下放农村劳动达20多年，重返文坛后创作了大量以农民为主人公的小说，其中以“陈奂生系列”最为著名。“陈奂生系列”包括《漏斗户主》、《陈奂生上城》、《陈奂生转业》、《陈奂生包产》、《种田大户》、《陈奂生战术》、《陈奂生出国》等中、短篇小说，这些作品都以陈奂生为主人公，彼此独立又互相联系。这些小说之所以引人注目，在于它多方面继承和深化了国民性改造的主题，并因此被称作具有“鲁迅风”的小说。

“五四”所开启的改造国民性的主题可以说是中国现代文学的母题，它的基本内涵是揭示封建主义的旧思想旧文化给国民心理、生活习惯等方面造成的重负，以引起国民警醒。这些心理重负主要指由封建专制和等级制度造成的反平等、反民主的主/奴双重性格、由封建的意识形态塑造的封建迷信观念以及与现代国民公德相对立的对公共事务的冷漠麻木和破坏性心态等。陈奂生形象恰恰为这样一些国民劣根性做出了最为生动的注释。最能说明这一点的是《陈奂生上城》(《人民文学》1980年第2期)。

陈奂生上城的目的有两个：一是卖油绳、买帽子(物质需求)，一是找语言(寻找自我，精神需求)。他在城里出尽了洋相：卖油绳，因缺乏经验，少收了钱，还生了病。好在有贵人相救，被路过的吴书记派车送到了招待所，花五元钱住了一夜，起来又受了一顿窝囊气，使他心理失衡。于是便报复性地享用招待所里的设施。但毕竟是花掉了五元钱，正愁没法向老婆交代，“忽然心里一亮，拍着大腿，高兴地叫道‘有了’。他想到此次上城……总算有点自豪的东西可以讲讲了。试问，全大队的干部、社员，有谁坐过吴书记的汽车？有谁住过五元钱一夜的高级房间？”果然，陈奂生因此受到村人的尊重，地位提高不少。

高晓声以深刻的心理描写见长。《陈奂生上城》故事虽小，但写出的陈奂生的心理波折颇多，每一个波折中都蕴有丰富的文化内涵。这故事启示人们，历史已经为陈奂生们提供了新的机遇，但他们之所以难以适应历史的新变，正在于沉重的精神文化拖累。小生产者的狭隘、保守和自私，灵魂深处的依附观念、奴性意识等等，都还束缚着他们的手脚。表面上看，陈奂生成了名，似乎找到了自我，实际上他出名是沾了吴书记的光，如果剥离掉这点，他还是一无所有。不斩断历史悲剧的根源，悲剧还会重演。

高晓声对国民性改造主题的继承与深化又是与他的独特创造连在一起的。他笔下的农民，都是社会主义建设的基本力量，也都是新时代的顺民；他们的命运变迁反映了历史的曲折，具有深厚的历史内涵。这些长期束缚于土地的农民，由于受传统文化的浸染，具有深厚的小农意识、阿Q性，也是封建文化的现代载体，使他们的形象具有深厚的文化心理内涵。这些新旧交替时代的农民，对创造新生活具有高涨的热情，也对自身的旧观念有不自觉的留恋，在历史中他们是悲剧角色，而在现实生活中又都是喜剧角色。

(蔡世连)

396. 徐怀中、李存葆、朱苏进等对军事小说的独特贡献是什么?

建国后二十七年的军事文学是服务于人民军队建设和宣传人民需要的政治文学，虽然取得了很大成就，但也存在诸多禁区和缺陷，主题取向上的政治化、人物形象设计上的理想化、情节结构上的模式化以及语言上的意识形态化是其突出特点。新时期以来，随着思想解放的深入，军事文学的禁区也逐步打破，军事文学呈现出新的面貌和质地。1980 年代初，徐怀中(1929—)的短篇小说《西线轶事》(《人民文学》1980 第 1 期)、李存葆(1946—)的中篇小说《高山下的花环》(《十月》1982 年第 6 期)、朱苏进(1953—)的短篇小说《射天狼》(《昆仑》1982 年第 1 期)的发表宣告了军事文学创作取得了新突破。

一、打破了题材选择及主题取向上的狭隘化和政治化倾向，使军事文学取材更加社会化、生活化、人性化。徐怀中等人的小说已不再满足于仅仅表现战争风云及军营生活，而是把战争风云与和平时期的冲突、军营内的矛盾和社会上的纠葛结合在一起，从而形成一种立体性的现代生活画卷，使军事文学走向阔大与辉煌。《高山下的花环》就通过一张欠账单、梁大娘上坟等情节写出了军营内外、战争前后的广阔生活以及现代军人丰富的内心世界。《西线轶事》则将军事生活“轶事”化，即生活化、细节化、人性化，抓住几个女电话兵参战前后的生活习惯的变化写出了现代战争对人性的塑造及现代中国军人的人性美。

二、打破了人物塑造上的高度理想化和纯净化倾向，实现了由“神化英雄”到“人化英雄”的转变。像梁三喜、靳开来、赵蒙生(《高山下的花环》)、刘毛妹(《西线轶事》)等都经历过太多的苦难，心灵上也留有历史的阴影，身上都带有普通人的弱点甚至人性的劣根性，但他们同样在战争中英勇无畏。正是在与历史苦难和个人的心灵阴影的搏斗中，他们逐渐把自己升华为“一滴更纯净的水”，从而也使得个性更鲜明，性格更丰满。

三、打破了语言上的高度意识形态化和理性化倾向，使军事文学语言也更加生活化、感性化、情感化、心灵化。《西线轶事》的语言就突破了长期形成的严肃呆板的表述习惯，真正体现了一种“轶事”风格：从容、清丽、幽默、隽永、有韵味、耐咀嚼。每节开头的提示性概括，妙语连珠，亦庄亦谐，而且颇含思辨色彩；结尾写女兵们战后洗澡，夕阳照耀下，那红润的皮肤像是透亮，驻地的妇女们站在路边上看，她们议论说“‘九四一’部队招女兵，怕尽是挑长得好看的，不好看的不要”。一语双关，看似扯闲篇，实则以明丽的色彩完成了从战火中走过来的一代女兵的形象定格，似俗实雅，余味悠长。

(蔡世连)

397. 简析阎连科与邓一光“世俗人性化”军旅小说的艺术成就。

当代军事文学进入1990年代之后呈现出一种多元发展的格局，由于受当时社会上出现的世俗化、欲望化文学思潮的影响，军事文学中也出现了某种去英雄化及重塑英雄的“世俗人性化”创作倾向，阎连科和邓一光则是这一倾向的代表性作家。

阎连科(1958—)以创作“农民军歌”而闻名，其代表作品有小说《和平雪》、《中士还乡》、《寻找土地》等。他的“农民军歌”明显受到当时新写实小说的影响，重在写当代军营中一些普通士兵和中下级军官的那种世俗生存、欲望生存状态。当代军人大都来自贫穷偏僻的农村，他们入伍的目的就是要改变“活法”，通过入党、提干、升级、转户口等途径脱离贫穷的乡村，过上富裕体面的生活，有的说“能让老婆孩子进厕所用上卫生纸也就对得起这一生一世了”。为了这一目的，他们除要拼命苦干，付出远比他人多的汗水和尊严之外，还要充分调动农民的精明及狡黠，甚至不惜出卖自己的人格往上爬。从军事文学史的角度看，“农民军歌”的肯定性价值在于，它是对以往的军事文学过于纯净化、理想化现象的反拨，还原了当代农民军人真实的生存状态，从某些方面写出了他们更加微妙复杂的心理世界，为当代军人精神的重建、素质的提高提供了真实可贵的文化思想资料。其否定性价值则在于，它在所谓客观冷静的书写中，放弃了文学应有的批判立场，对那种生存高于一切的人生哲学给以了认同，消解了当代军人应有的英雄精神和奉献精神，在农民与英雄的天平上，让农民性战胜了军人性。

邓一光(1956—)被称为具有“新英雄主义情结”的作家，其代表性作品有小说《父亲是个兵》、《我是太阳》、《走出西草地》等。从审美旨趣上看，如果说阎连科的小说重在消解英雄的话，邓一光的小说则重在重塑英雄。尽管邓一光笔下的人物也都是一些兵，而且是真正的农民军人，但他们既没有阎连科笔下军人那种委琐，也不像建国初军事文学中军人那样完美高大。在他们身上，兵的平民性、世俗性与英雄的崇高性、神圣性并非截然对立。他们是普通一兵，但在关键时刻也能以超乎常人的精神力量成就常人无法达到的事业。他们朴实自然而又可亲可敬。毫无疑问，这样的军人形象才具有更为丰富的审美内涵。

(蔡世连)

398. 莫言“红高粱家族”的主题意蕴与艺术特点是什么?

20世纪80年代中期，莫言(1956—)以《红高粱》(《人民文学》1986年第3期)为开端，先后以“红高粱”为中心意象创作了《红高粱》、《高粱酒》、《狗道》、《高粱殡》、《狗皮》等五部中篇小说，合成为长篇小说《红高粱家族》(解

放军文艺出版社1987年版)。它以全新的历史观念和艺术手法突破了以往革命历史小说的主题模式和叙事框架,在表现抗日战争时期中国北方民众极富民族风情的斗争生活的同时,泼墨渲染了民间的原始生命活力,纵情歌颂了"红高粱"一样充满血性与反叛意识的民族精神。

首先,"红高粱"是一个具有整体象征意味和无穷阐释空间的意象。它既是农民赖以生存的物质食粮,又是他们繁衍生息的现实空间;它内蕴着热烈、强悍、茁壮、顽强的生命力,又象征着刚毅、不屈、坚忍、牺牲的复仇精神。余占鳌在高粱地里与凤莲野合,在高粱地里伏击日本侵略者,演出了一幕幕英雄活剧,"红高粱"象征着伟大民族的血脉、灵魂和精神。

其次,歌颂生命意识和生命力,批判现代文明导致的"种的退化"和生命力的衰微。"爷爷"是野气勃勃、充满阳刚气的汉子;"父亲"则失了一颗睾丸,生殖能力下降,只能拿着爷爷打鬼子的武器对付一群癞皮狗;"我"这一辈则被现代文明彻底"阉割"了——大脑充满了"机械僵死的现代理性思维",身体是"被肮脏的都市生活臭水浸泡得每个毛孔都散发着扑鼻恶臭的肉体","像个饿了三年的白虱子一样干瘪",退化成了高粱地里的"杂种高粱"。

再次,《红高粱家族》标志着中国"新历史小说"的诞生,开创了中国现代小说的一种新的叙事模式。新历史小说关注的不是历史本真,而是特定历史环境中的人、人性、人道以及人的异化等问题。《红高粱家族》将当代主流的抗战历史进行了颠覆,"民间"草根阶层成为抗战的主力。这部长篇小说也因此成为所谓"民间理论"的最重要的实例支撑。

第四,《红高粱家族》在叙事技巧上也取得了重大突破。它设置了"亲缘叙述者"的双重视角,虽然运用了第一人称,但讲述的却绝非传统第一人称视点范围内的事情:"我"叙述故事以外的事,而真正的故事讲述者则是"我父亲"豆官。另外,小说还创造了多过程叙述方式。就像福克纳的《喧哗与骚动》将同一个故事从不同人物视角和心理状态分别叙述了五遍,莫言的《红高粱家族》也把同一个故事分述了五次,每一次叙述各有侧重,但合成一部长篇时,五章便构成了一个多义、复调、立体化的艺术实体,彻底打破了传统历史小说一维线性叙事的局限。

(李钧)

399. 莫言90年代后长篇小说创作是如何颠覆传统历史叙事的?

莫言90年代后创作的长篇小说主要有《丰乳肥臀》(《大家》1995年第5—6期)、《檀香刑》(作家出版社2001年版)、《四十一炮》(春风文艺出版社2003年版)和《生死疲劳》(作家出版社2006年版)。按小说的叙事时间,这四部作品构成了20世纪中国的历史叙事,但是由于作者采用了新历史主义

视角和民间写作立场，使作品显示出与传统历史小说尤其是十七年革命历史叙事传统相疏离的叛逆姿态。民间"返魅"的原始冲动力使他的小说具有一种引人入胜的魔力；他像一个语言巫师，骑着想象的扫帚驰掠过汉语庙堂的古旧坟场与废墟，飞向民间的丰饶乡土；他以童年记忆打造独特的民间叙事乐土，"由此他成为了一个真正意义上的'大地的感官'，也由一个民间的歌手，变成了一个'现代'的作家"①。

《丰乳肥臀》以一个艳俗的题目表达了严肃的主题，即对母亲的礼赞和对大地的讴歌。一个生育能力极强的母亲，在极端恶劣的条件下全力扶养九个女儿和一个儿子，这些孩子禀赋不同喜好相异，长大后东征西战辗转南北，或土匪或国民党或共产党，各有归宿；他们生下孩子便送给母亲代为扶养，受了创伤便躲回母亲家里疗治。母亲默默承受这一切，包括女儿突如其来的死亡、伤病或发疯。作品传达出这样一种历史见解：战争无所谓正义或非正义，受伤害的总是大地母亲。

《檀香刑》通过义和团运动被镇压过程中的一个片断，将"檀香刑"、凌迟等中国历史上有代表性的酷刑进行了惊心动魄的自然主义展览，旨在揭示一个重大主题：中国两千年的封建统治就是一页以酷刑镇压人民的历史；然而，"民不畏死，奈何以死惧之"，残暴专制只会激起人民的反抗，加快腐朽统治的速亡。

《四十一炮》以癫狂的诉说和复调结构，在魔幻现实主义氛围营造中创造出了一种狂欢化、开放型的小说艺术形式。作品采用莫言惯用的儿童视角，以主人公罗小通承载起民间文化"无礼的游戏"、讽刺性模拟、发散性思维等众声喧哗的特质，使"诉说"在民间诙谐文化的沃土上生成了深刻的哲学认识论和文化人类学意义：作品讲述了"三年灾害"给人们留下的饥饿的记忆，更批判了 90 年代的市场经济对人的精神异化。

《生死疲劳》以高密县西门屯地主西门闹为叙事主人公，以荒诞手法讲述他在解放初被枪毙后转生为驴、牛、猪、狗、猴和大头婴儿蓝千岁，见证了西门屯从 1950 年到 2000 年的历史。小说以畜牲的口吻讲述历史本身就具有荒诞性，而小说背后的喻指却在于阐释历史的荒诞："革命"并未改变历史，中国社会如西门闹的生死轮回一样，走了一个怪圈又回到了原点。可以说，莫言的新历史主义小说对主流历史观的颠覆在此达到了极点。

（李钧）

400. 陈忠实的《白鹿原》是怎样书写"民族的秘史"的？

陈忠实（1942— ）的《白鹿原》（人民文学出版社 1993 年版）从某种程度上标志着新历史主义小说创作进入了真正本土化阶段，即"新史诗性"的文

---

① 张清华：《叙述的极限——言论》，《当代作家评论》2003 年第 2 期。

学创作阶段。陈忠实把"一切历史都是阶级斗争史"的主流历史观念改写为"一切历史都是欲望史",他对历史理性的怀疑和对偶然性的极端强调,有力地影响了小说的选择机制和结构形式,并以家族史的形式书写了一部"民族的秘史"。

《白鹿原》的"新史诗性"品格很大程度上源于它对"民族灵魂的秘史"的描绘。首先,这得益于混沌而感性的历史意识与历史叙述。小说的架构非常宏大,作家把半个世纪以来中国社会的历史变迁全部纳入自己的艺术视野,以"白鹿原"这个舞台为意识支点,通过对白、鹿两大家族人物命运的刻画,凸现了历史的丰富、神秘甚至荒诞的一面。小说一方面充分显示了历史的宏阔性与复杂性,另一方面又表达了对历史本质主义的怀疑。《白鹿原》有效地避免了某些抽象化和观念化的弊端,而是把历史融注到老百姓具体、感性的生存和生命方式中去。其次,小说的深度还在于作家极端重视历史演变的偶然性,并深入开掘历史与人性的特殊关系。小说所展示的仁义白鹿村的毁灭既是一种不可避免的历史命运,同时也是一种人性的悲剧。从某种意义上,小说对鹿子霖、白崇文、田小娥等复杂丰富人性的解剖,构成了小说最为惊心动魄的一幕。再次,《白鹿原》还是一部具有浓郁文化意识和文化品格的巨著。小说无论在人物设置还是意象描写上,都具有鲜明的文化象征意义。小说所呈现的家族史的构架以及大量的文化风俗描绘,都是小说厚重的文化质感的根源,而作家以现代意识对儒家文化命运的关照与剖析也正是小说主题内涵的一个重要方面。如果说"仁义白鹿村"象征着整体性的儒家文化,那么白嘉轩和朱先生正是儒家文化正面价值的象征。小说对于白嘉轩维护仁义和道德理性的刻画,以及对朱先生"圣贤人格"的塑造,都散发出强烈的文化气息。而鹿子霖作为一种负面文化价值的象征,表达了作家对儒家文化的矛盾心态。他们共同构成了贯彻小说始终的文化忧虑和文化思索。

《白鹿原》在艺术探索方面的气魄和力度也与作品的史诗性品格极为契合。小说在整体艺术方式上仍显得较为传统朴实而很少采用现代叙述技巧,但正是这种传统与朴实显示出作家深厚的艺术功力和严肃的艺术态度。作者具有驾驭宏大叙事的非凡能力,繁杂的事件、众多的人物、多重的主题在小说中浑然一体;作品结构完整对称,内涵丰厚而不滞重,不愧为 90 年代中国文学难得的一部长篇佳作。

(李钧)

401. 茹志鹃《百合花》等短篇小说的突出特色是什么?

短篇小说《百合花》(《延河》1958 年 3 月)是茹志鹃(1925—1998)的成名之作。小说创作于"反右"斗争高潮之际。面对冷酷的现实,作者不由怀念起战时的生活和那时纯洁的同志关系。于是这枝"百合花"便在作家的"匝

匝忧虑”和“不无悲凉的思念”中灿然开放，给当时文坛带来一股沁人的清香。其成功就在于作家在表现革命战争、军民关系这类庄严主题时，突破了当时流行的条条框框，显现出清新俊逸的风格。

首先，作者塑造的人物都是普通的战士和平凡的百姓，他们血肉丰满个性鲜明，与当时文学创作中日渐流行的高大全式的英雄形象明显不同。小通讯员天真质朴涉世不深，不乏关心战友体贴群众的爱心，又对生活充满情趣；他憨厚腼腆，与女同志一接触便浑身不自在，但在危急关头却能挺身而出舍己救人。俊俏的新媳妇过门才三天，浑身洋溢着喜气；她尽咬着嘴唇笑，好像忍了一肚子笑料没笑完；她善良淳朴，对“同志弟”有着朴素天然的骨肉情深，一旦理解了战争的残酷，理解了小通讯员生命的价值，她便毫不犹豫地将自己最心爱的嫁妆——那条有着百合花图案的被子敬献出来。作者后来说，她写出新媳妇这样一个鲜亮的形象是想以“一个正处在爱情幸福之漩涡中的美神”来“反衬这个年轻、尚未涉足爱情的小战士”，从而谱写出一曲“没有爱情的爱情牧歌”。

其次，小说在艺术手法上有许多独到之处。一、从选材上讲，作品仅仅截取几个极为普通的生活横断面，从几件平凡的小事中深入开掘，展开对军民关系饶有诗意的描写，从一个特定的角度揭示解放战争胜利的基础和力量源泉。作者将战火纷飞的战斗场面推为背景，通过民工的叙述从侧面表现小通讯员壮烈牺牲的情景，就连小通讯员第一次向新媳妇借被碰壁的冲突也做暗场处理而不做正面描写。二、作者还擅长通过细腻而有层次的心理活动来刻画人物。例如“我”在刚刚接触小通讯员时，因赶路不及而“生起气来”，却又对他奇怪的保持距离的做法“发生兴趣”，其后是对小同乡“越加亲热”，随之是“从心底上爱上这位傻乎乎的小同乡”，最后，“我”怀着崇敬的心情，“看见那条枣红底色上洒满白色百合花的被子”，“盖上了这位平常的、拖毛竹的青年人的脸”。小说就这样通过“我”的一系列心理变化，由远而近、由表及里、由淡而浓地刻画和凸现了小通讯员动人的形象。三、善于运用典型的细节描写也是这篇小说的特点。如小战士枪筒中的野花、肩上的破洞、那条百合花被等细节都在作品中重复出现，这些细节描写不仅渲染烘托出情境气氛，而且极生动地反映了人物的神态和心理，使作品极富感染力，具有浓郁的抒情性。

茹志鹃在《百合花》之后创作的《静静的产院》、《如愿》、《阿舒》、《三走严庄》等十余部短篇小说，大都以小见大，独出机杼地书写人性、人情之美，如同大时代交响乐章中的小夜曲，令人有耳目一新之感。

（李钧）

402. 简评宗璞小说创作历程的演变。

宗璞（1928—　）的代表作有短篇小说《红豆》、中篇小说《三生石》和《我

是谁》、四卷本长篇小说《野葫芦引》(《南渡记》、《东藏记》、《西征记》和《北归记》,前两部已出)等。其中《三生石》获第一届全国优秀中篇小说奖,《东藏记》获第六届茅盾文学奖。作者一直关注和书写着中国现代知识分子的命运,但在写作风格上却有着内在变化。

在1950年代,知识分子题材是不符合“根本任务”论和“重大题材”论的。宗璞的《红豆》(《人民文学》1957年7月)却难能可贵地在短小篇幅内表达了知识分子的叙事视角,虽然尚显浮光掠影,却隐晦地表现出知识分子在大痛苦与大欢乐相互交织的时代洪流中的人生选择和内心矛盾。作品细腻真切地描绘了江玫这个年轻的知识分子女性温柔绵密多愁善感的精神世界,加之诗意化的意境、散文化的笔法、浪漫情调及倒叙手法,营造出一种温情脉脉的感伤之美。

《三生石》(百花文艺出版社1981年版)是宗璞新时期创作的一部描写灾难和痛苦的作品,却充满了对知识分子独立人格和对真挚友谊与情爱的赞叹。作品在深沉而浩大的忧患背景上刻画了菩提、方知、陶慧韵等几个文弱知识分子形象,他们在灾难接踵而至几乎陷于绝境时,从梅、兰、竹、石等中国哲学和艺术品格象征中吸取“骨”和“志”的力量,甚至从老庄和禅宗哲理中寻觅解脱困厄的津渡,从而获得人生的信仰并战胜了命运的挑战。透过他们超脱、避世的外壳,却能格外强烈地感受到知识分子内心的执著与信念的力量:当一个又一个灾难袭来时,他们不畏惧不哀伤,而是迎着苦难走去,在“猝然临之而不惊”的从容应对中透出傲岸和坚毅。这正是作品的惊人之处——它创造了一种沉郁的、以柔克刚的美。

1980年代中期以后,知识分子题材依然是宗璞小说的主要内容,但描写手法发生了极大变化。她借鉴西方现代派艺术技巧,通过变形、隐喻、象征等手法批判极左政治对人的异化,作品充满了荒诞色彩和现代哲理。《我是谁?》(《长春》1979年12月)中的生物学家韦弥在新中国成立后与丈夫孟文起回国,努力为祖国的科学事业作出自己的贡献,但“文革”却使这对夫妇受尽凌辱,丈夫悬梁自尽,韦弥也精神失常,她在幻觉中感到自己变成了虫子,所有的人都变成了虫子。《泥沼中的头颅》(《小说导报》1985年第10期)通过一个知识分子为寻找真理的钥匙而在混沌的世界中被排挤和磨损的过程,阐发了知识分子的不幸际遇与执著追求……作品显然受到卡夫卡《变形记》等现代主义小说的影响,将荒谬年代中知识分子的迷乱、恐惧和绝望心理刻画得十分生动传神,引人深思。

“野葫芦引”系列小说中的《南渡记》、《东藏记》创作于20世纪80年代后期,仍然书写知识分子题材,在手法上似乎重新回归了现实主义传统,但宗璞此时的现实主义已是糅和了中外文学现代手法的新型现实主义。小说以西南联大的历史为背景,将现实主义与超现实主义手法融入到对现代知识分子风骨气节的描述中,将史实与虚构有机结合起来,又具有诗化和散文化的抒情性。小说一方面为现代知识分子树碑立传,另一方面作家的小说艺

术也于此走向成熟。

（李钧）

403. 从《人到中年》到《减去十岁》，谌容的创作风格发生了怎样的变化？

谌容（1936— ）1975年就出版了反映农村两条道路斗争的长篇小说《万年青》，但真正使她获得全国性声誉的却是《人到中年》。及至她的小说《减去十岁》获1985—1986年全国优秀短篇小说奖时，其创作风格又发生了深刻变化。

《人到中年》（《收获》1980年第1期）被看做新时期文学"复兴"的标志性作品。小说以略带感伤的抒情叙述，力图"探索决定人物命运的历史渊源，写出更深刻、更本质的历史面貌"①。小说创造性地运用意识流手法，通过病危中的眼科大夫陆文婷昏迷状态下的意识活动，以及她的亲人、朋友、同事、领导的言谈与回忆，从不同侧面将陆文婷事业、工作、爱情和家庭生活中最动人的部分一幕幕映现出来，使读者清晰地看到陆文婷丰富的精神世界。小说提出了关心中年知识分子的问题，这是与"科教兴国"的时代主题相呼应的，因而达到了相当的社会深度。

谌容1980年代中期以后的作品明显增加了荒诞滑稽的戏剧性成分。《减去十岁》（《人民文学》1986年第2期）就是一篇充满现实感的荒诞小说。因为"文革"荒废了人们十年美好时光，于是有一则小道消息说，"中国年龄研究会"正在起草并即将下发一个文件，即决定给所有人都减去十岁。这个消息使人们兴奋异常：59岁的老局长、49岁的科技骨干、39岁的平凡人物、29岁的大龄女青年等人各自重新燃起了自己的人生理想。小说以"减去十岁"的荒诞文件起首，控诉了"文革"给国家和人民造成的损失，表现了"文革"以后人们希望追回失去的岁月的社会心态。

总之，从《人到中年》到《减去十岁》，谌容的小说虽然一如前期一样密切关注着现实问题，但是明显地融入了大量现代主义手法，标志着她在小说艺术上新的尝试与追求，从而在作品中达到了一种虚构的艺术真实，这使小说更接近文学艺术自身。但是谌容与宗璞、王蒙等老一代小说家一样，只是从形式上借鉴和运用了西方荒诞主义艺术手法，而并没有同时接受荒诞主义哲学，即他们并不认同现代主义哲学的荒诞和非理性思想，他们之所以采用荒诞手法只是为了更逼真更深刻地反映和批判被"极左"错误和"十年浩劫"所扭曲异化了的正常生活和正常人性。

（李钧）

---

① 谌容：《奔向未来》，见《文艺报》1981年第5期。

404. 於梨华的《又见棕榈，又见棕榈》对台湾“留学生文学”有什么推动作用？

於梨华（1931—　）生于上海，抗战后赴台，1953 年大学毕业后赴美留学。特殊的经历与开拓性的文学创作使於梨华成为台湾“留学生文学的鼻祖”、“无根一代的代言人”。《又见棕榈，又见棕榈》（台湾皇冠出版社 1967 年版）就是她的经典之作，作品曾获 1967 年台湾最佳长篇小说奖。

小说主人公牟天磊由大陆来台湾，大学毕业后正赶上出国留学潮，遂至美国求学；十年苦读换来新闻学博士学位，也终于得以回台湾省亲。小说通过牟天磊居留台湾两个多月的生活经历与心理感受写出了留美学生心中无尽的孤独与彷徨，也表达了作者对台湾 60 年代出国热的反思。在台湾人眼中，美国是一个理想国度，拥有财富、时尚、自由、梦想等一切令人神往的东西，因此，留学归来的人总是被罩上炫目的光环；人们也同样期待从牟天磊那里印证关于美国花花世界的种种传说，但只有牟天磊自己心里知道这十年所饱尝的辛酸——那是无法排解的寂寞，是理想在现实面前的妥协与磨损，是少年壮志的日渐消磨，是美好初恋的随风而逝。正如他对意珊所说：“没有具体的苦可讲……那是一种无形的东西，一种感觉……我是一个岛，岛上都是沙，每颗沙都是寂寞。”然而，没有人相信他所说的留学生活的苦涩，仍笃信着传说中那个斑斓而完美的美国梦。

小说不仅生动地揭示了去台“大陆人”无所归属的心灵惨相，更借牟天磊在金门遥望大陆时的所思所想，较早地表达了对祖国统一的期盼。可以说《又见棕榈，又见棕榈》打破了当时台湾“反共文学”的壁障，赢得了思乡情切的去台大陆人的欢迎。由于於梨华的小说十分经典地表达了那个时代“去国”的青年人对祖国的思念，因而极大地丰富和深化了 1960 年代台湾“乡愁文学”的内涵，不仅反映了一种游子“离家”后的漂泊感、失落感、“无根”的孤寂与苦闷以及对祖国的向往与对民族血缘的认同，而且因为受到世界文学的影响而具有了世界性与民族性、现代性与地域性相结合的特征。

於梨华的“留学生小说”也开启了之后丛甦和张系国等人的留学生文学。

（李钧）

405. 琼瑶爱情小说的主要叙事模式是什么？

琼瑶（1938—　）是“台湾爱情小说的集大成者”，其作品被称为“爱情小说艺术成熟的标志”①。她自 1963 年发表《窗外》以来，共出版近 50 部长篇

① 古继堂著：《台湾小说发展史》，258、264 页，沈阳：春风文艺出版社，1989。

小说和大量的中短篇小说，仅将她的重要作品举为例证，就可以列出一个长长的目录：《窗外》、《烟雨濛濛》、《幸运草》、《几度夕阳红》、《月满西楼》、《哑妻》、《彩云飞》、《心有千千结》、《雁儿在林梢》、《月朦胧鸟朦胧》、《在水一方》、《秋歌》、《碧云天》、《婉君表妹》、《我是一片云》、《人在天涯》、《白狐》、《水灵》、《潮声》、《寒烟翠》、《海鸥飞处》、《聚散两依依》、《紫贝壳》、《翦翦风》、《女朋友》、《一颗红豆》、《浪花》、《一帘幽梦》、《庭院深深》、《梦的衣裳》、《水云间》等。这些作品大多被拍成电影电视剧并广为民众喜爱。

琼瑶的爱情小说在手法与构思上宗慕鸳鸯蝴蝶派，而她自称以张爱玲为师。她能将历史、现实和人生有机结合起来，在爱情题材中忠实地表现历史，同时真切而深刻地揭露现实，客观地评价历史人物，从而深入探求人生真谛。她的小说描绘了多种形态的爱情，塑造了少女、母亲、中下层青年等众多在情感潮汐中起伏的人物，并创造出了许多与内容相契合的结构形式。她的小说有时借助几代人的爱情纠葛与命运遭遇，透露中国历史的变迁轨迹，因而具有较大的时空构架，使读者在得到情感陶冶的同时，获得相关的历史人文知识。琼瑶小说的成功还与她优美生动的语言有关。她的小说语言使中国古代诗文佳作的精华实现了现代转化，形成了一种华丽优雅、成熟而规范的文学语言风格。

但是不可否认，琼瑶的爱情小说有着一些内在的叙事结构模式。一、始终以男女主人公悬殊的生活背景以及由此而产生的矛盾作为推动悲情戏剧发展的冲突。她的小说中大都具有“富贵小姐与贫家少年”、“王子与灰姑娘”的原型模式，他们的爱情与婚姻必然受到来自社会和家庭内部各方面的反对，而他们的反抗也就形成了巨大的戏剧冲突，从而推动小说的发展。二、封闭式结构与有始有终的故事情节。琼瑶显然受中国传统小说的影响较多，非常注重情节性与故事性，叙事有头有尾，顺序展开，环环相扣，首尾照应等等，可以说琼瑶在小说结构与艺术手法的创新方面成就不大。三、善恶有报、有情人终成眷属的大团圆结局。这迎合了普通读者的阅读期待和商业运作需求，但也削平了作品的思想深度和悲剧意识。四、取材大都与现实存在时间距离，加之过分的夸张、情节的雷同以及作品情节因缺乏慎思而出现的某些不合理现象，使她的小说缺乏现实感和时代感。

（李钧）

406. 张洁小说的女性主义立场主要表现在哪些方面?

综观张洁（1939— ）的小说和散文创作就会发现：她的作品具有极鲜明的自叙传特征，但她又能将女性意识与文坛主旋律和谐地结合起来，因而表现出特有的创作优势。

从《爱，是不能忘记的》（《北京文艺》1979 年第 11 期）起，张洁就自觉地以鲜明的性别意识关照社会和人生，探讨爱情婚姻和家庭伦理问题，作品中

浸润着女性独特的个人经验。小说通过女作家钟雨对老首长二十多年倾心相爱却最终难以实现的故事,大力张扬婚姻必须以真爱为基础的观念,对现代文明婚姻发出了召唤。

中篇小说《方舟》(《收获》1982年第2期)是张洁的"愤世之作"和"泣血之作"。荆华、梁倩、柳泉等三个因为婚姻不幸而选择离家的女性,共同组成了一个"方舟",她们相互扶持同舟共济,力图自立自强,实现人生价值,挣脱人身和精神枷锁。但是,僵化卑琐、妄自尊大的男权社会却一次又一次地打击着她们,她们的"组合"如同男权社会这片汪洋大海上的一叶小小的"方舟",她们的奋斗之路注定充满了坎坷艰辛。张洁在这篇作品中对当代知识女性所面临的困境与希望并存的生存态势做出了独到的思考。

在其后的《祖母绿》(《花城》1984年第3期)中,张洁仍致力于爱情婚姻视野下的女性命运探索。曾令儿原以为左葳是一个可以托付理想和终身的爱人,她为他付出一切,替他当"右派",给他生下了一个孩子,同时坚持科研,成为一名软件专家。但她最终发现,左葳其实只是一个徒有其表而内心怯懦自私的人。经过二十年情感炼狱的磨难,曾令儿彻悟了人生,完全消泯了一己恩怨,凭借大爱的伟力超越自我、净化灵魂,最终完美地实现了自己的理想人格和生命价值。

90年代以后,张洁又推出了《日子》、《蘑菇》、《她吸的是带薄荷味的香烟》等具有强烈的女性主义色彩的作品。新千年出版的长篇小说《无字》(北京十月文艺出版社2002年版)更是深入人性深处,通过叶莲子、吴为、禅月三代女性的婚姻爱情故事,探索了叶莲子和吴为事业无成、婚姻破裂等人生悲剧的原因,在伤感的艺术氛围里表达了对理想爱情久觅不得的失望,同时对委琐自大的男性世界发出了快意嘲弄。但作品对男性与女性世界之间的隔膜与对抗强调得过多,也引起了争鸣与歧见。

(李钧)

407. 王安忆小说的叙事风格有着怎样的演变历程?

王安忆(1954—)自1976年开始发表作品以来,三十年笔耕不辍,是屈指可数的贯穿于新时期以来整个创作过程的作家。在伤痕、改革、反思、寻根以及先锋、后现代、新历史、新市民、新现实主义等文学潮流的起落中,王安忆总能适时切入中心,以其创作实绩引起文坛的瞩目,同时又总是不断超越自我,渐行渐远。这表明她是一位善于以自己的艺术潜能顺应文学潮流的作家,也在敏锐地感应社会、人生和时代精神新信息的同时,表现出多变的风格和强盛的创作活力。

1980年代初的"雯雯系列",写雯雯的痛苦和希望,语出天真,热烈而清纯,是少女情怀的单纯抒发,表现出对真实世界和个人经验的过分依赖。但她很快便走出了自我,走向了更广阔的社会人生,开始书写知青回城的矛盾

与苦恼(《本次列车终点》)、改革开放的阵痛(《尾声》)和动荡社会背景下的人生体验(《归去来兮》)。1983至1984年的美国之旅,使她获得了世界性的文化眼光,同时也更强烈地发现了传统文化的现代意义,于是在1985年前后创作了《小鲍庄》、《大刘庄》等表现儒家仁义精神的"文化寻根"小说。

1980年代中期以后,王安忆的作品与当时的现代主义写作潮流相同步。"三恋"(《小城之恋》、《荒山之恋》、《锦绣谷之恋》)以及《岗上的世纪》是对于热门的性题材的书写;《叔叔的故事》(《收获》1990年第6期)、《纪实与虚构》(《收获》1993年第2期)等作品则将"元小说"写作方法引入创作,叙事多运用议论与考辩,从而成为一种"后设小说",也就是"关于小说的小说,它的根本特点是编制故事的过程也出现在文本中,而它的主要功能就在于打破它所讲述的故事的真实性,同时强化了叙述者的个人观点"①。这种叙事不仅拆解了故事的真实性,而且拆解了虚假的神圣与高尚,显示出时代的荒芜与丑陋。王安忆小说正是在这里显示出了先锋性。

王安忆1990年代以来创作的《长恨歌》、《富萍》、《我爱比尔》等,是作者更为熟悉的都市题材小说,同时也适应文学创作的商品化潮流,在叙事手法上向传统的全知叙述回归。在这种全知叙事中,众生漂浮的命运及女性细腻的经验世界得到充分展示;"说话"般平实的叙述语言和丰沛的物化细节,构成一种自由开放且疏密有致的散文化小说叙事风格。

(李钧)

408.《长恨歌》中王琦瑶形象具有何种隐喻意义?

《长恨歌》(《钟山》1995年2—4期)是王安忆的代表作,曾荣获第五届茅盾文学奖。

小说书写了女主人公王琦瑶的人生三部曲:她年轻时代参加上海的选美活动一举成名,随即成为国民党某要员的外室,辉煌的顶点也正是腐烂的开始;中年时代蛰居上海弄堂,与一群游离于体制外的市民整日沉浸在怀旧中,并演出了一场多余人的爱情悲喜剧;老年适逢改革开放,大上海重获新生,也吸引来一大批粗鄙腐朽的寄生者,自己也被人谋杀。小说的成功在于作者努力撷取大时代中的小故事即那些未能直接进入大历史的小悲欢,通过完整跨越了当代中国历史的王琦瑶的一生写出了上海近四十年的命运;其时间长度与容量足以写成一部史诗性的文学作品,但《长恨歌》有效地避开了主流文学的宏伟模型与"集体记忆",有意淡化了政治历史事件,而恪守了女性主义立场并突出了民间生活的自然状态,将现代中国的历史缩微成了女性个人的、民间的记忆,从而写出了历史的另一面。这显然与以前通过一个艺术典型来图解意识形态话语的做法是不一样的。

---

① 陈思和主编:《中国当代文学史教程》,343页,上海:复旦大学出版社,1999。

王琦瑶曾经是上海这座城市所塑造、所接纳的典型城市女性形象，她身上葆有着市民社会的精神底蕴，她的“生活哲学”显示出女性特有的稳定而绵长的日常生活特质。小说用了大量笔墨描写女主人公的日常起居、待人接物及相伴生的细碎心绪，物质化细节无所不在，给叙述带来不可替代的充实感。其实看看《长恨歌》的起始一章就能够感觉到王安忆的用心：“弄堂”、“流言”、“闺阁”、“鸽子”，还有形形色色的“王琦瑶们”，这些看似“皮厚”的闲笔却并不仅仅是环境或者风俗描写，而是之所以产生王琦瑶、产生这样一部“长恨歌”的历史场景，是这些东西以及王琦瑶所置身的小市民日常生活的一切，构成了上海的历史。王安忆的这种艺术手法可称为一种“交叉文化蒙太奇”。

王安忆笔下的城市非关历史风云，她在描摹琐细方面的非凡兴趣与耐性，可谓继承了张爱玲“琐碎政治”的哲学，即以女性生活的琐碎解构男性政治历史的庞大，并由此为时代提供了迥异于主流话语的、女性独有的宝贵历史记忆。而王琦瑶的一生经历让读者恍然悟到：上海从1930年代的繁华都市十里洋场，到1949年后倒退为闭关自守的计划经济的城镇，再到新时期重新变成一个国际化大都市——历史似乎走了一个怪圈又回到了它的原点。那么我们究竟在哪里“进错了历史的房间”？这就使小说具有了“新历史主义小说”的颠覆与反思特质。

（李钧）

409. 简论铁凝小说中的女性形象。

铁凝（1957— ）的小说大都以女性为主人公。从《哦，香雪》（《青年文学》1982年第5期）、《没有纽扣的红衬衫》（《十月》1983年第2期）到《麦秸垛》（《收获》1986年第5期）、《棉花垛》（《人民文学》1989年第2期）、《玫瑰门》（作家出版社1989年版）和《大浴女》（春风文艺出版2000年版）等，都贯穿着一个共同的主题：对女性体验、女性现代境遇的表达与质询。

铁凝笔下的女性大体分为三类：一是清新真淳的少女。这类女性主要集中在铁凝早期的小说中，如香雪、安然等。这些少女形象虽然尚显单薄，却清晰地表达出作者对于纯真人性的刻意追求。随着铁凝创作的发展与女性意识的成熟，这种少女的真淳情怀使她始终保持了一份真挚的自我，并日益获得一种对历史的特殊的洞察力。

第二类是丰腴的、充满生命活力的女人。如《麦秸垛》中的大芝娘、《玫瑰门》中的宋竹西、《无雨之城》中的丘晔等，都是这类如同丰饶的土地般丰满、沉默而朴素的女性形象，她们凝聚了深刻的文明质询和女性的豪迈与骄傲。其中大芝娘最具有代表性：她并不是传统的相夫教子型的贤妻良母，而体现为一种原初的地母式的包容和一颗单纯的心灵。这种单纯的“大地”母性，以及对生活的朴素认知和真淳宽容，不仅支撑了她沉重、艰涩的人生，而

且成为对周围世界的感召和笼罩。在她的面前，那些文明的女知青们勾心斗角、机关算尽的“爱情”显得那样苍白无力，大芝娘也因此对女知青形成了有力的吸引与召唤。这是一种对单纯、自然的生存方式的呼唤。

第三类是流浪的女性。如《玫瑰门》中的司绮纹、《无雨之城》中的陶又佳、《大浴女》中的唐菲与尹小跳等。她们往往是现代文明下独立自主的女性，表面看来，她们一个个各具所长，能应付自如地在现代社会中生存，但骨子里却对男人、家庭和生活茫然无所依恃，她们是心灵的流浪者，最终不为男性世界真正接纳，因而就不可避免地延续着永远寻觅而不得归宿的命运。

总之，铁凝“总是在冷静的现实主义笔法的描述中，展现传统与现代、纯朴与世故、文明与野蛮、女性的自主与依附等种种矛盾。在铁凝的作品中，女性的矛盾与困境往往与对社会文明进程的思考交织在一起，只有在那些没有被现代文明浸染的或带有原始生命体验的女性那里，才显示出某种宁静、恬淡与充盈的抒情因素”①。铁凝为读者塑造了现代中国女性的多种鲜活形象，为 20 世纪文学画廊留下了多彩的篇章。

（李钧）

410. 刘索拉、徐星的现代派小说具有怎样的开创价值?

刘索拉（1955—　）的《你别无选择》（《人民文学》1985 年第 3 期）与徐星（1956—　）的《无主题变奏》（《人民文学》1985 年第 7 期），标志着新时期中国大陆现代派小说的真正成熟：她们是一批全方位接受了西方现代哲学观念和艺术手法的作家，其作品的外在形式与内在思想主题都达到了充分的现代化。

首先，她们在作品中传达出一种反传统的现代思想。《你别无选择》中的那群躁动不安、放纵狂妄、充满活力与朝气的音乐学院的大学生们，对于传统教育体制表现出了极度不满和反叛；他们对传统文化规范的挑战与亵渎，以及开放不羁的创新精神，构成了小说最有意义的部分。他们用自己的思考和行动寻找并实现着自我存在的方式和价值。小说揭示出这样的深刻主题：在中国当前的现代化进程中，除了突破传统的束缚，勇走创新之路，“你别无选择”。《无主题变奏》的主人公“我”，完全厌倦了传统体制中那种虚荣、虚伪而受限制的生活，逃离了似乎人人要走的高考独木桥，从而否定了传统的人生观，而选择了具有人生乐趣的、无忧无虑、自由自在的世俗生活……这两篇小说可能在思想上有所不同，但其明显的反传统题旨却是相同的。

其次，刘索拉与徐星采取了现代叙事手法。《你别无选择》以多维而无序的散点透视的叙事手法，完全打破了传统叙事那种线性的故事链接结构，

---

① 洪子诚:《中国当代文学史》，361 页，北京：北京大学出版社，1999。

而代之以生活本身固有的块状、平面、多维、无序的结构；小说通过意识流动、情绪变化，或通过场景转换、人物更替，把散状的生活音符按音乐旋律组合在一篇小说中，因而它的叙事是断裂的、跳动的，是一种把整体的生活撕碎了再拼贴起来的表现方法，最后的形态是呈示、展现和群像式的。在《无主题变奏》中，徐星同样借助意识流动和情绪变化，描绘了一个荒诞变形的艺术世界；尤其是在塑造人物时，作品不再注重具象化和个性化的特征，而是把笔墨泼洒在人物的共性上，用抽象化乃至符号化的手法，将他们身上的忧郁痛苦、迷惘孤独的心情加以放大夸张，以造成强烈的艺术效果。另外，就小说技巧而言，《你别无选择》借鉴了美国现代作家约瑟夫·海勒的《第二十二条军规》，《无主题变奏》则借鉴了美国作家塞林格的《麦田里的守望者》，它们共同的表现方法是荒诞变形："人物几乎没有历史和过去"、"形象化的抽象"，以及"每一个人物都是主人公因而并没有一个专门的主人公，人物都有一个被夸张了的特征因而你只记住了这个特征"等等①。

刘索拉等人的大胆借鉴与获得的成功，不仅开启了中国小说从观念到形式对西方现代叙事作品的整体性借鉴的先河，也为后来的先锋派作家们提供了足资借鉴的文本。

（李钧）

411. 以林白的《一个人的战争》为例，试析女性小说的话语模式。

林白（1958— ）的长篇小说《一个人的战争》（《花城》1994 年第 2 期）是中国当代女性主义小说的代表作，它以成熟女性的视角直面人生，以一种执拗的"私语"方式大胆讲述女性性别体验，带动起一股女性"私人化"写作潮流，典型地体现了女性小说的话语模式。

首先，小说以率真的态度讲述真实的女性故事，汩汩流淌的语言中显示出一种自述身世的狂热，那些不为人知的女性体验表达出对男性主宰的文明社会的反抗。《一个人的战争》用女性自传或准自传的形式书写女人成长的隐秘故事，从多米童年的生理体验开始，对女性个体生命体验中的各种欲望、感受进行了不厌其烦的回望和检视，而其成年后遭遇男人的"初夜"与"初恋"的创伤感受，也表达出了对男性世界的拒斥。

其次，小说以诗化和抒情化的优美笔调，赋予笔下的人物以绝对的女性美和清高孤绝的幽兰气质。与之相联，圣洁的"月亮"成为林白用以描写她所珍爱的女性们的一个频繁出现的意象。这个意象作为一种代表女性远古文化的"原型"，处处缠绕和衬托出林白笔下女性们的美丽高贵与清幽孤绝。

---

① 黄子平：《刘索拉的〈你别无选择〉》，见《深思的老树的精灵》，167～168 页，杭州：浙江文艺出版社，1986。

“这些完美的女性形象与男性中心的社会处境之间的对比和悲剧性冲突，营造出一种强烈的情绪化风格。”①

第三，对女性自我的确证与寻找，一直是女性小说的一个关注重心。为此，《一个人的战争》的主人公多米在自身的成长过程中，从其他绝美的女性身上发现女性的美；而与这些女性形成鲜明对比的那些男性则大都虚伪、委琐或是性无能者。正是在这种对比之中，林白确立了女性的美，并为女性的同性之爱提供了理由。

第四，发散型思维以及散文化、独语式的叙述语言。《一个人的战争》返回到了“女性之躯”，执著于细节，不断重述女性幻想，耽于内心体验，由此而形成了小说随意而散漫的架构。其实这种形式特点也是对于男性缜密、线性逻葛斯思维的反叛与颠覆。小说的语言从韵律、韵脚到汉字的形体、声音，都保留了一种滑爽通畅、行云流水般的丝质感觉，从而形成了一种女性气质的文本。

可以说，《一个人的战争》从内容到形式都堪称当代女性小说的经典之作。

（李钧）

412. 陈染、徐坤、海男等女性小说家的共同特质及其生成背景是什么？

中国当代文学中自觉的女性写作兴起于80年代，并在90年代成为中国文坛最突出的文学现象；陈染（1962—　）、徐坤（1965—　）、海男（1962—　）等60年代出生的一批女性作家成为领军人物，并表现出相近的写作特质。

首先，她们的写作不仅仅是女性作家书写女性生活，而且以女性的独特体验和视点去反观男权文化，并在一系列女性话语的颠覆与反抗中赢得女性言说的权利，以便建立起平等的男女文化关系，进而建构女性主义的诗学规范。其次，以个人化、私人化的隐秘叙事和发散型思维，标示其与男性文化霸权及其线性逻辑思维秩序的背离。她们在直视自我、背向社会及人群的叛逆姿态中，在对女性纯洁之美甚至同性之爱的书写中，确证女性话语的自足性；其行文中充满了内在情绪的自我释放与自我调节，因而其作品大都带有私语性和心理剖白的浓重意味。再次，陈染、徐坤、海男等人的女性小说大都具有第一人称的叙事角度或自叙传的痕迹，自然而真实地运用隐喻来表达对社会历史和女性命运的关注与思考；在对令人失望的、不健康的男性世界的颠覆与消解中，书写女性内心的成长过程。而当她们将男女世界的对抗推进到极点的时候，却也发现“梦醒后无处可走”的疲惫、绝望、孤独，于是萌发出回归的渴望与退却的无奈。

---

① 洪子诚：《中国当代文学史》，364页，北京：北京大学出版社，1999。

她们的创作之所以出现相近的特质，主要是由于她们相近的生活阅历与背景：其一是“人的解放”思潮在90年代的延续，从而将新时期重新拾起的女性解放问题推向深入；其二是社会转型和主流话语权威的旁落所带来的空前自由，催动了女性写作的繁荣；其三是西方女权主义理论给中国女性写作带来了话语参照，女性经验的共鸣使西方女性主义作品对中国女作家直接产生了激活作用。当然，中国的女性主义理论本身还具有含混性和自我冲突性，因此必然影响到了写作实践，比如中国女性作家的思考还停留在感性阶段，甚至为了反对所谓男性霸权而走向乖张极端的另一面。然而男女双性的和谐发展而非对抗与冲突，才是人类社会发展的必然走向。中国的女性主义写作在这里暴露出了自身的缺陷。

（李钧）

413. 如何理解方方《风景》“零度情感”的叙事策略？

方方（1955—　）的《风景》（《当代作家》1987年第5期）拉开了“新写实主义”创作的序幕，并成为都市新写实小说的代表作。《风景》以武汉下层人们的栖息之地河南棚子为背景，细致描述了下层贫民窘迫的生存状态：做码头工人的父亲与做搬运工的母亲共养育有七个儿子、两个女儿，一家十一口人住在一间仅十三平米的靠近铁路的板房里：七哥只能睡在潮湿阴冷的床底下，大哥每天上夜班以便白天可以在家睡觉；为了生存，大哥15岁就进工厂做工，二哥三哥小小年纪就去偷煤，又聋又哑的四哥14岁就去打零工，七哥5岁就开始捡破烂拾菜叶……在如此艰辛的生存挣扎与拼搏中，人们酗酒骂街、斗殴奸淫、尔虞我诈、勾心斗角，作品向人们展现出了一个野蛮粗鄙的人生世界。

方方《风景》的贡献首先在于其“零度情感”的现代叙事方式。为了能按照生活的本来面目反映生活，尽量避免或减少作者对叙述的干预，使叙事保持在纯客观的层面上，作者采取了把自己隐藏起来的作法，而以一个生下来仅半个月就夭折了的婴儿的“魂灵”做叙事者，它不动声色而又无处不在地冷静谛视人们的活动。小说写出了生者对死者的安宁、幸福的羡慕和死者对生者艰辛而凄惶的生存状况的同情，在这种对比中呈现了底层平民“生不如死”的生活惨状。这种叙事方式也实现了叙事者与作者的分离，确保了叙事的客观化与平民化，使叙事能直接触及现实生活，从而客观真实地再现了底层平民的存在状况。

由于采取了“零度情感”的叙述方式，作者得以对平民百姓的生存本相进行不加任何粉饰、也不作任何评判的赤裸裸的展示。这里几乎没有任何现代文明的光照，有的只是野蛮愚昧、弱肉强食、原始竞争和利益交换，而所谓血缘亲情、人伦道德等等一切温情脉脉的东西都荡然无存。所有这一切，由一个埋在自家窗下的死婴以平静得近乎冷酷的语气叙述出来，更让人感

到不寒而栗。重要的是，这种叙事打破了“二十七年文学”中的典型化原则和“光明的尾巴”的模式，对虚假的浪漫主义和伪现实主义叙事原则进行了彻底颠覆。

“零度情感”使作者不再对她笔下的人和事进行价值评判，这就使小说摆脱了社会学、历史学或伦理学的束缚，而达到了人类学和存在哲学的高度。这就使人的文化生存状态和生命形式成为一个具有现代本体论意义的命题。以“零度情感”的叙述方式表现这一现代命题的小说，当然是从内容到形式均具有现代性的小说。

总之，方方的《风景》及《祖父在父亲心中》、《行云流水》、《桃花灿烂》等作品“着重描写底层人物的生存景状，善于刻画卑琐丑陋的病态人生，以冷峻的眼光剖析人性的弱点，探索生命的本真意义。语气中常透着一种冷嘲和尖刻，在简洁明快、舒畅淋漓的叙述中蕴含着敏锐的洞察力和深邃的人生思考”①。这就是方方“零度情感”叙事策略背后的小说美学。

（李钧）

414. 池莉的“武汉世情小说”具有怎样的“反神性”特征？

在都市新写实小说创作中，池莉、方方和黄蓓佳是“武汉世情小说”写作的代表人物，其中池莉（1957— ）的创作量最大。《烦恼人生》、《不谈爱情》、《太阳出世》、《热也好冷也好活着就好》、《生活秀》、《有了快感你就喊》等都是池莉“反神性写作”的代表文本。

首先，池莉不再让语言负载形而上的说教，而使它保持着最纯粹的单义状态，反象征，反隐喻，直逼现世生活场景。与那些时刻不忘在作品中宣喻生活意义、生命价值、伟大胸怀和崇高精神的“神性写作”相比，她的形而下平民叙事极富反叛性。《烦恼人生》（《上海文学》1987 年第 8 期）平实地描述了普通工人印家厚一天的生活：工作了十七年还没有分到房子，半夜里孩子掉下床，早晨排队上厕所，带儿子跑月票，食堂菜里吃出虫，为父亲祝寿买礼品，菜市价格不断上涨，房子面临拆迁……今天如此，明天如此，天天如此，整个人生都处于无休无止的烦恼之中。池莉在这里拆解了主流文学的英雄叙事，而深入到平凡甚至有些庸俗的日常生活美学中。

其次，池莉将原本由作者叙述的内容，转移到作品中的人物身上，内化为人物自己对生活的深度领悟与心理感受。这种叙事策略使小说不再是全知全能的叙事，不再是作者单向地向人们讲述故事，而是让作品中的人物自己向读者披露他们的内心世界。在这样的原生态的展示中，读者自己开始对问题进行思考，比如人们由《烦恼人生》探问活着的意义何在。应当说，池莉的写作表现出了对读者阅读水准的信任，这显然受到了接受美学的影响。

① 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，390 页，上海：复旦大学出版社，1999。

第三，池莉的写作不仅对主流意识形态话语构成了反叛，也放弃了显在的启蒙、拯救和劝诫的大旗，极力拒斥一切远离生活经验的所谓想象、提高和升华，而把全部的心力集中在对现世人生的关怀上。她笔下的平民百姓都是凡夫俗子，只懂得如何活着，如何从生活中找乐，他们对生活坦然处之，无比满足，正所谓“热也好冷也好活着就好”。

池莉之所以采取如此决绝的反神性书写，与那一代人的“文革”记忆有关：当她们从“文革”的迷狂和对伟大领袖的神话中醒来，才发现只有现实生活是真实可信的，那些建构性的、先验的乌托邦空想都是虚伪荒诞的，因此她们从对英雄主义的赞歌退回到对平民生活的书写。虽然放弃了说教与启蒙，却也摆脱了政治意识形态的重负，充满了对平民真实生活的人文关怀。因此不能不说，新写实小说是中国当代文学的又一次突围与解放。

（李钧）

415. 为什么说残雪是“中国先锋派作家群中最独特的一个”？

残雪（1953— ）是1986年崛起于中国文坛的先锋派小说家。她的《山上的小屋》、《苍老的浮云》、《黄泥街》以及长篇小说《突围表演》等，给读者造成了一连串阅读困惑。她的非常态的精神病患者式的叙事方式及其所营造的超现实荒诞世界，她的别具一格的反讽文体及由此表现出来的神秘氛围，她所表现的非理性潜意识内容以及具有悲剧性却无悲壮感的哲学主题，都显示出残雪小说的后现代叙事品格。

首先，她的作品不是对现实世界的直接观照，而是作家想象虚构出来的一个充满着敌意、丑恶、非理性而荒诞的“那个世界里的事情”。“那个世界”遥远如地狱，那里很阴冷，下的是墨色的雨，潮湿而又可怕，到处是苍蝇蚊子老鼠蜈蚣蜘蛛以及蛆和蛇，好像一只打开的潘多拉盒子，充满着痛苦、嫉妒和灾难。生活在这样丑恶、肮脏而可怖的世界里的人，就更其怪诞而不可思议。比如《山上的小屋》中的“我”，永无止息地整理抽屉；《苍老的浮云》中的人将装着麻雀的信封扔进别人家里，透过别人的裤管看人家多毛的腿，用镜子窥视邻居家的一切，搜集过路人的唾沫，所有的人都梦见肾脏里全是小石子，所有人之间都充满猜疑与仇视。残雪小说中的这些内容，是对“文革”记忆的反刍与呕吐，从更高的哲学层面上探讨了那个冷酷的时代给人们留下的集体无意识。

其次，残雪的小说总是充满矛盾与悖论，是最具有哲学品格的作品。“黄泥街”人的生命力是丑陋而令人恶心的，他们生活在肮脏污秽的环境中，吃的是泥巴、蝇子和动物死尸，喝的是阴沟里的污水，住的是朽烂了的茅草屋，到处是恶臭的垃圾粪便，但是这里的人们仍然在热切地关注着意识形态问题，以一种可笑可怜而可鄙的方式表达着他们的思想。评论者认为，残雪

的小说主要是对“文革”时代人际关系的艺术化变形再现。这使读者找到了理解残雪小说的线索，也发现了残雪的生命哲学：正如《突围表演》所隐喻的，“主体必须以自己顽强、执拗的主体性与客体性相碰撞，突破进退两难的困境作生死的跳跃，从而在更高的层次上把握住客体的本质，在上面看出自己的真正形象来，将之纳入为自己本身的一个内在环节……主体由此而不再是一个封闭的灵魂实体，而是一种力，一股风，一个单纯的能动的‘形式’了”①。

第三，残雪的独特性还表现在她的小说形式和叙述语言。她笔下的荒诞超验世界都被表现得异常冷静。这种平静、漠然、无所谓、看上去与叙述者无关的笔法，是现代叙事文学中常用的“反讽”笔法。这种风格也是一种态度，一种存在主义哲学。

（李钧）

416. 试析韩少功、阿城等人文化寻根小说的成就。

韩少功与阿城代表了“寻根文学”对于传统文化的两种最典型的态度。但他们对传统文化相反的态度并没有影响各自在当代文学史上的地位，这似乎象征着人们对传统文化的两难态度。

韩少功（1953— ）的《爸爸爸》（《人民文学》1985 年第 6 期）等作品显示了对传统文化及其孕育出来的文化品格的批判性审视与否定性态度。作品通过描写一个原始部落鸡头寨的历史变迁，以一种象征、寓言的方式展示了一种封闭、凝滞、愚昧落后的民族文化形态。丙崽这个未老先衰却又永远长不大的畸形儿，则象征了顽固、丑恶、无理性的生命本性；他那两句谶语般的口头禅，既包含了人类生命创造与延续的最原始最基本的形态，同时又隐喻着传统文化中那种长期影响和制约人类文明进步的“二元对立”思维方式的恒久难变。而当人们将这个缺少理性、语言不清的怪胎敬奉为“丙仙”、“丙大爷”加以顶礼膜拜的时候，则尽显出了他们的集体无意识。作者有力地批判了愚昧、盲从与落后的国民性，隐含着“五四”启蒙精神在新时期的复归。

阿城（1949— ）则与韩少功相反，在他的《棋王》等小说中对传统文化及其呈现出的文化品格表达了由衷的向往和认同。作者着意将儒、道文化品格集中在王一生这一人物身上，使他以及他的下棋行为都具有了象征意味：王一生天性柔弱，在“十年浩劫”中，下棋成为他寻求精神自由、体现生命价值、超越尘世烦恼的行动，并从中获得了一种处事不惊、怡然自得的内心享受。有为与无为、刚柔互化、天人合一等传统文化思想贯穿小说始终，并与王一生的人生境界互为诠释：“柔不是弱，是容，是收，是含。含而化之，让对手入你的势。这势要你造，需无为而无不为。无为即是道……”读者与此

① 邓晓芒：《残雪：灵魂的历程》，《灵魂之旅》，245～246 页，武汉：湖北人民出版社，1999。

同时也能隐隐看到，在王一生看似庄禅的超脱旷达中还隐含着儒家的进取精神：在九局连环大战中，王一生安然的外表下是"把命放在棋里搏"的决战姿态。王一生以生命的本能领悟了棋道，并将棋道与人格修为融为一体，将淡泊与勇毅和谐地统一在生命形态里，在无为的生存状态中不断提升着自己的人格境界。可以说，我们在阿城的小说里看到了废名等人的影子，他的文化寻根小说也为"中国现代写意小说"的发展作出了贡献。

寻根文学是1980年代由作家们自觉发起的艺术创作实践，是文学从政治意识形态的战车上解放出来的标志。因此，无论是对传统文化的批判，还是对传统文化的认同，作家们都超越了社会学层面，而进入了人本哲学、生命哲学和文化哲学层面，使审美具有了独立的本体论价值。

（李钧）

417. 汪曾祺"散文化小说"的主要艺术成就表现在哪些方面？

汪曾祺（1920—1997）的小说中最著名也最具民族特色的是他的"诗化风情小说"，这是他晚年以其故乡高邮为生活背景，以童年记忆为灵感源泉创作的系列小说，如《受戒》、《大淖记事》、《异秉》、《陈小手》等。汪曾祺自己则将这类小说称为"散文化小说"①，研究者则称之为"现代写意小说"②。

汪曾祺"散文化小说"的一个显著特点是抒情性。他的小说像一首首风情诗，描画地域风情和民俗世界，张扬审美精神和生命情调，在传统文化中运化古典情韵，既体现出儒家"仁和""乐天"的一面，又表现出老庄精神的自然和谐之美。用他自己的话说："我是一个中国式的抒情人道主义者。"③汪曾祺小说的抒情性还体现在回忆性的述说方式上，笔端渗透着往昔记忆的芬芳和撩人的温馨，有时甚至带着一点梦幻的色彩。这种诗化手法洗去了政治、历史和伦理等主流意识形态的诸多符号印记，使艺术的审美价值远远高于社会和认知价值，总体上趋于和谐与纯美。

散文化是汪曾祺小说的又一大特点。以汪曾祺为代表的"散文化小说"作家，"承续中国古典美学传统，在自己的小说创作中，有意识地改变'五四'初期传入和确立的被正统化和经典化的西方小说的叙事方式，从而基本上形成了一种新型的叙事文学的特征。这就是，不以塑造人物为中心，而把人物当作意象来经营；淡化小说的故事和情节，不以时间为小说的结构核心，强化小说意象、意蕴与意境的创造，以空间为小说的结构中心；并在小说的修辞手法上，多借用意象、隐喻、象征、空白、白描等常被诗歌所运用的方法。

---

① 汪曾祺：《小说的散文化》，见《汪曾祺全集》第4卷，79页，北京：北京师范大学出版社，1998。

② 王义军：《审美现代性的追求：论中国现代写意小说与小说中的写意性》，192页，上海：上海文艺出版社，2003。

③ 汪曾祺、施叔青对话录：《作为抒情诗的散文化小说》，载《上海文学》1988年第4期。

写意小说因之常常在作品中营造深具魅力的意境，以此和西方小说中的典型并驾，形成世界美学之林上的两座耀眼的高峰”①。汪曾祺的小说使“中国现代写意小说学”成为可能。

语言的雅化，是汪曾祺小说的第三个特点。“散文化小说”有三种传统资源：其哲学基础是老庄意象与佛禅境界；其写意手法来自中国传统绘画精神；文学资源则主要来自古典小说叙事方式以及诗歌散文语言。汪曾祺的叙述语言节制而富有弹性，清爽而韵味醇厚，文白相间，雅俗互化。雅则简洁冲淡，又不乏幽默情致；俗则质朴鲜活，接近口语化的短句。可以说，汪曾祺接续上了废名、沈从文的文学香火，使得长期以来被遮蔽的另一种新文学审美传统得以重新发扬光大。

（李钧）

418. 古华《芙蓉镇》的主要思想和艺术价值是什么？

古华（1942— ）的《芙蓉镇》（《当代》1981 年第 1 期）1982 年荣获首届茅盾文学奖。小说寓政治风云于风俗民情图画，借人物命运演乡镇生活变迁，并采用新颖独特的艺术结构，贯之以凝练清新的语言、浓郁的乡土气息和地方色彩，演奏了一曲哀婉而又严酷的山乡民歌。

《芙蓉镇》在十五六万字的篇幅中向人们展示了解放以后特别是 1960 年代以来湘南地区芙蓉镇的巨大变迁和人生聚散。小说截取了 1963、1964、1969、1979 四个重要年份，涉及“反右”运动、“大跃进”、三年灾害后的经济复苏、“四清”运动、“文革”、粉碎“四人帮”以至党的十一届三中全会后的拨乱反正等事件。作品在风云多变的大动荡岁月里，以“芙蓉姐”胡玉音的悲欢遭际为主线，让生旦净丑、红脸白脸、花头黑头在历史舞台上一一亮相，演出了一幕幕催人泪下的人间悲喜剧，再现了特定历史时期人民生活的升迁沉浮，深刻地揭露了极左思潮的谬误危害。

“透过小社会来写大社会，来写整个走动着的大的时代。”这是作者的创作初衷。因此作者也相应地在艺术上采用了以小见大、寓政治风云于世态民情的手法。《芙蓉镇》写古今新旧风俗，力求在流动变易中蕴入咀嚼不尽的社会内容。比如“圩期”的变化既反映百姓们生活情状，也是政治变迁的晴雨表：芙蓉镇解放初期是“一旬三圩，一月九集”；后来打击城乡资本主义势力，圩期一改再改，变成了星期圩、十天圩、半月圩；到了 60 年代初期，为复苏元气大伤的农村经济，半月圩又改为五天圩；至“十年浩劫”期间，圩场形同虚设，无圩无人；十一届三中全会之后，圩期变成了“一月三旬，每旬一六”……这就揭示出波动多变的极左政策给国计民生造成的伤害。

---

① 王义军：《审美现代性的追求：论中国现代写意小说与小说中的写意性》，192 页，上海：上海文艺出版社，2003。

小说以给人物立小传的“链条式”结构，塑造了一系列极具有民族特色、地方风味和时代气息的人物。作者选取一些具有历史意义的年景作为舞台布局，以青石板街作为中心场地，将俏丽善良的“芙蓉姐”胡玉音的故事穿插进一组人物当中去：耿直义气的“北方大兵”谷燕山、娇情阴毒的“政治女将”李国香、在良心悔愧中挣扎的大队书记黎满庚、馋懒顽劣的“运动根子”王秋赦、佯装癫狂的“铁帽右派”秦书田等。这些人物被塑造得血肉饱满各具特色，其命运相互关联旋转交错，组成一个不断变迁的小社会，在其中隐现了千家万户的聚散沉浮。这种以人物塑造统帅故事情节的构思方式，被誉为是“土的生活，洋的写法”。

小说结构精湛独到，其情节只是围绕人物性格展开，表现在叙述的内在线索上，并不具体交代某一事件的始末，各个场景在时间顺序上也并不紧密相衔。作者将胡玉音及与之相关的一组人物作为主体骨架，以其间发生的社会事件为实际材料构筑小说，并在整体的顺叙中间以少许补叙，将人物命运单线或复线交替写来，剪裁配置既突出重点又疏密有致。作者给人物“立小传”的手法使人想起《水浒》，而“小社会”的完整构筑又使人想起《红楼梦》之“荣国府”和《阿Q正传》之“未庄”，整块整块的叙述则使人想起巴尔扎克。这种不中不西、不土不洋的写法，在中国小说史上是一次大探索与大突破。

（李钧）

419. 试评陆文夫的姑苏风味小说。

陆文夫（1928—2005）在“百花时代”以《小巷深处》和“探求者”事件而受到批判；“归来”后则以《小贩世家》、《美食家》、《井》等反映苏州风物的文化小说而著称，这些小说被文学史称为“姑苏风味小说”。

作品以独特的环境描写和人物塑造营构了一个深具文化意味和民俗价值的文学“建筑群落”，具有鲜明的时代感和纵深的历史感，这是陆文夫姑苏风味小说的突出特点。他就像一位纯熟老练的魔术师一样，将苏州的大桥小河、城墙码头、石板小巷、石库门房、园林风景、吴越遗迹、风味小吃、名菜佳肴等，一样样呈现到读者面前。他的《小巷人物志》就是以小巷为背景，展示了市井细民的命运变迁和悲喜故事。

宏观着眼，微观入笔，将风俗人情的表现与社会政治历史的变迁紧密地联系在一起加以考察，从而使小说具有多义主题，这是陆文夫姑苏风味小说的基本特征。《美食家》详尽地描述了朱自冶半生的食客生涯和他的“吃经”，事无巨细，绘声绘色，但正是这些看似微不足道的琐屑之事，竟然关联着中国半个世纪的国计民生、政治风云，饮食文化折射出几个历史时代中国人的生态和心态。

趣味性与深刻性的高度统一，幽默中寓以批判，这是陆文夫小说风格的又一特征。《围墙》对于建筑设计院围墙的倒塌与重建后人们的各种表现进

行了入木三分的刻画，温婉嘲讽，寓庄于谑；《井》以一个女工程师被谣言逼得投井自杀的遭遇，揭示了国民劣根性在今天给人们的精神带来的伤害。由于小说将笔触伸入到民族心理深层结构中，从文化学的高度来表现这类题材，因而具有了深刻的文化批判性。

吸收多种民间艺术元素，形成自己雅俗共赏的风格，是陆文夫的“姑苏风味小说”的叙事特征。他的小说除了姑苏地域环境和人文精神之外，显然还有来自苏州民间艺术对他的影响。他的小说有时像评弹、评话，有时又像戏曲中的一个折子，叙述风格清淡幽远又带有幽默讽刺。作者自己称这种叙事风格为“糖醋现实主义，有点甜，还有点酸溜溜的”（陆文夫：《小说门外谈·过去、现在和未来》）。

（李钧）

420. 邓友梅“京味小说”的独特性表现在哪些方面?

邓友梅（1931— ）的《话说陶然亭》、《双猫图》、《寻访“画儿韩”》、《那五》、《烟壶》、《索七的后人》等作品，写活了老北京的风土民情人文风貌，因而被称为“民俗风味小说”或“清明上河图式的小说”。

塑造了一系列独具特色的老北京边缘人物形象，是邓友梅“京味小说”的特征之一。这一系列人物多半是没落的皇室后裔、八旗子弟、工匠艺人以及生活在社会边缘的市井细民；他们的身份和经历大都具有浓郁的北京历史的烟尘，反映着传统文化的某些方面，也折射出时代变迁的信息，从而使那五、画儿韩、索七、何竹轩、何明义等成为20世纪中国文学画廊中不可多得的人物。比如那五的“玩”和“混”的寄生哲学，隐含着作者对国民性中某些致命弱点的揭示，涵括了相当深广的历史文化和社会人生内容。

民俗学风味，是邓友梅“京味文化小说”的特征之二。首先，作者从民俗学的美学观出发，注重描写北京古城的历史特点和文化风貌、老北京的社会众生相、具有民俗形态的生活场景和生活细节等。这些有关风土风物风俗的描写不仅构成了人物活动的场景，而且是人物生命状态的有机组成部分。其次，作者喜欢借用那些积淀了深厚文化意蕴的物象来展开艺术构思。比如《烟壶》以小小的烟壶为“纽带”，串联起老北京的各色人物，多层次地展示众生相，极有纵深感地铺展开历史画面。再次，作者不仅长于状写文物书画民俗风情，而且喜欢点化其中的历史知识和细微关节。比如《烟壶》开篇即讲中国和世界的烟壶史，那历史的掌故、详细的考证和民俗趣味交融在一起，令人大快朵颐。

地道的京白语言，是邓友梅“京味小说”的特征之三。邓友梅的小说语言是经过加工提炼了的地道京白，同时兼顾时代、职业、人物个性特点，从而使京白的地方性、语境的时代性、职业的行话性和人物语言的独特性糅合在一起，形成了一种从容、爽脆、透亮的语言风格。

独特的人物群像、浓郁的民俗学风味、地道的京白语言，构成了邓友梅"京味文化小说"的蕴藉隽永的艺术特色，在某种程度上继承和发扬了老舍文学传统，为当代市井文学提供了成功的范例。这也就难怪金庸评价说："读大陆的作品，满口噙香中国味的作家，当推汪曾祺和邓友梅。"

（李钧）

421. 冯骥才的"怪世奇谈"小说是如何表现"地道的天津味"的?

在文化寻根小说中，冯骥才的"怪世奇谈"系列小说，表现出了地道的天津味，因而其《神鞭》(《小说家》1984 年第 3 期)、《三寸金莲》(《收获》1986 年第 3 期)、《阴阳八卦》、《炮打双灯》以及系列短篇小说《市井人物》等，都成为脍炙人口的名作。

冯骥才的"怪世奇谈"系列小说多取材于历史文化遗迹，诸如男人的辫子、女人的缠足和道家的阴阳八卦等"国粹"；其笔下的风物民俗也大都业已在民间社会消失，诸如万人空巷的皇会、小脚女人的赛美、式样古怪的怀表等。他笔下的人物命运、生活方式都与文化风俗有着密切的联系，并从文化反思的角度切入到历史现象背后，从而在文化寻根中融人了文化反思的品格。《神鞭》状写傻二那条神乎其神的长辫及其高深莫测的神功，围绕着这条辫子的兴衰及傻二最终的觉醒，批判了愚昧盲目和阿 Q 式的精神胜利法，从而指出只有与国际接轨走向现代化才是振兴中华的唯一途径。《三寸金莲》同样采取以小见大的方式，"小脚里头，藏着一部中国历史"。小说对女性缠足这一陋习产生的文化根源以及由此而形成的畸形审美观进行了揭示与批判，鞭挞了传统文化中的某些不健康因素。冯骥才的怪世奇谈系列小说不仅为 20 世纪中国文学贡献了具有独特地域文化特征的人物形象，而且潜入到了深层的民族文化心理积淀之中，对传统文化的现代转型提供了借鉴。

冯骥才还有一部分作品描写现实生活中的市井人物。比如《高女人和她的矮丈夫》(《上海文学》1982 年第 5 期)写一对"身高逆差一头"的夫妇，生活在周遭环绕的世俗冷眼和猜忌中伤之中。那些窥人隐私的眼光、搬弄是非的口舌以及落井下石的卑微行径，充分表现了小市民文化心理中的污垢，以及极左政治留下的社会遗毒给人们心灵造成的"内伤"。这些批判与展示都以天津独特的文化风俗为背景展开，就具有了深层次的文化反思意味。

冯骥才在创作"怪世奇谈"和"市井人物"时注意从传统小说、相声和戏曲等民间艺术形式中进行有意义的借鉴，努力打通"雅""俗"的界限。比如《神鞭》就是一篇准武侠小说，人们在读到这篇小说时不由联想到天津籍的现代武侠小说大师还珠楼主李寿民的《蜀山剑侠传》等名作。冯骥才的语言是糅合了天津方言的文白结合的语言，具有浓郁的地方特色，使小说在内容

与形式上实现了完美的结合。

（李钧）

422. 林斤澜《矮凳桥风情》系列小说的"怪味"怪在哪里？

林斤澜（1923— ）早在20世纪50年代就以《台湾姑娘》等小说而成名，后来也创作了一些响应政治号召的作品，但过分强烈的政治意识极大地削弱了小说的审美性。正是他在写作道路上走过的"弯路"使他最终走向了独特的探索之路。他的短篇小说在新时期表现出了冷隽奇诡的"怪味"。这种怪味在反思"文革"的《十年十癔》中就有所表现，即运用精神分析法和荒诞意识流来给"文革"号脉，但由于仍与政治意识形态结合较为密切而影响了艺术效果。最终标志着林斤澜艺术个性与成就的还要数他的"矮凳桥风情"系列小说。

随着改革开放进程中"温州模式"走红全国，林斤澜的艺术视线也回到生他养他的这片故土。《矮凳桥风情》系列小说以温州人事为背景，融现实生活的变动与民间传说的叙事为一体，描绘了一幅幅梦幻般的温州风俗画面：矮凳桥是全国著名的纽扣集散市场，镇上有一条布满店家的街道，也有一条澄澈的如幔之溪，小说就以溪边的"鱼非鱼小酒家"为中心描画了一系列人物故事……林斤澜怪味小说的艺术特征也集中在这一系列作品中：首先是传说性。"《矮凳桥风情》并不是作者家乡改革开放的诸人事的实写，而是一种'当代传说'，它在发生的一刹那已如其他传说一样，成为物换星移、沧海桑田的历史上的又一则故事。"①其次是迷幻性，似散非散的旧梦和将信将疑的新梦纠合在一起，亦真亦幻的场面和时远时近的传说缠绕在一起，给作品造成了奇异的迷幻境界。第三是寓言性。"矮凳桥世界是一个寓言般的世界，它讲述着一个关于历史的过去与明天、关于认识过去与明天、关于拯救过去和走向明天的寓言。"②

读林斤澜的小说时，人们往往会将他与汪曾祺联系在一起，因为他们同样专心于中国现代写意小说的创作，同样终生致力于短篇小说创作。但林、汪二人又有着明显的文化背景与地域文化的差别，这使他们各自成为中国当代文学史上的"这一个"。就地域性而言，林斤澜的温州背景及其叙事特征更让人想起诗人唐湜和岑琦，因为他们的作品都表现出一种传说性与迷幻性。这从一方面印证了地域文化对文学创作的影响。

（李钧）

---

① 孟悦：《从历史的拯救到历史的诊断》，见王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》第3卷，231页，上海：东方出版中心，1997。

② 孟悦：《从历史的拯救到历史的诊断》，见王晓明主编：《二十世纪中国文学史论》第3卷，235页。

423. 路遥的《人生》与《平凡的世界》具有怎样的思想和艺术价值?

路遥(1949—1992)是一位严谨的现实主义作家,由于他紧紧抓住了改革开放初期城乡结合部的进城农民特有的文化心理和文化性格,因而他的小说在思想和艺术上都烙上了深深的时代印记。

《人生》(《收获》1982年第3期)真实地再现了改革初期复杂的社会矛盾与人际关系,成功地塑造了高加林这个性格复杂的人物形象;小说在一个爱情故事框架里蕴藏了复杂而深厚的社会人生内涵。高加林高中毕业后担任民办教师,但大队书记高明楼为了安排自己儿子便将高加林挤出了学校。高加林无奈之下只好在家务农,而一直暗恋他的刘巧珍以真诚的爱抚慰着他心灵的创伤。当他准备在农村大干一场时,命运又发生了戏剧性的变化,他在县委大院当上了通讯干事,成了城里人,并有了新的事业与新的爱情。正当他春风得意时,一封检举信又将他变成一个农民,重新回到了土地上。此时,黄亚萍调去南方,巧珍也嫁给别人,让高加林觉得社会与生活同他开了一个玩笑。作品揭示了乡村文化和城市文化、现代文明和传统伦理的冲突,也对城市文明和人生选择进行了富有个性的思考。但不可否认,作品具有较强的农民式乡土观念,对高加林这一人物形象也持一种道德批判的态度,显示出作者思想的某些局限。

《平凡的世界》(中国文联出版公司1986年初版)曾荣居第三届茅盾文学奖榜首。作者力图全景式地再现中国当代历史上那个由乱到治的转折时期的社会风貌,再现中国农民在那个时代中的命运沉浮和人生追求,也塑造了孙少安、孙少平等奋斗者的形象。孙少平等人有理想、有追求、有强烈的自我意识,也有各自不同的人生追求和个人欲望;他们不满于农村的落后现状,不满于祖祖辈辈那种固守土地的生活方式,一心想改变自身的生存环境;他们是新时代的农民,在他们身上体现了一种进步的生产力,他们是中国农村的新生力量和希望所在。

从《人生》到《平凡的世界》,路遥小说在题材上始终聚焦于城乡交叉地带,直面乡土社会落后、贫困、停滞的历史,通过城乡差别与脑体差别以及由此产生的冲突,表现农村青年离乡与恋土的矛盾,急切地呼唤着社会的变革;其作品在当代城乡社会广阔的背景下展现了传统文明与现代文明的撞击与嬗变,在历史的进步与道德的痛苦中把握历史前进的足音和社会发展的脉搏,成为人们通常所说的生活的“镜子”与“教科书”。在人物塑造方面,他保持了高度的现实主义态度,笔下的主人公形象大都张扬了一种在贫穷和苦难中百折不挠、坚忍不拔的人生态度。此外,也不难看出,路遥的《平凡的世界》受前辈作家柳青的《创业史》影响较大,在自觉追求语言的质朴自然和浓郁的地域文化色彩方面,两者之间的师承关系隐约可见。

(李钧)

424. 简论韩少功《马桥词典》的艺术成就。

韩少功(1953—　)的长篇小说《马桥词典》(《小说界》1996 年第 2 期)开创了“词典体小说”这一叙事文体,同时依然保持了作者一贯的文化启蒙与国民性批判的锋芒。

据小说叙事者介绍,“马桥”是个地理名词,是古代罗国所在地,就在楚国大夫屈原流放和投河的汨罗江畔。故事以叙事者下乡当知青的年代为主体,上溯到各个历史时期的生活片段,时间下限延至改革开放以后;小说以马桥土语为符号,将马桥乡的历史、地理、风俗、物产、传说、人物等等汇编成了一部名副其实的乡土词典,并对这些词条逐条做出了文学性诠释。韩少功的这种“词典体小说”叙事方式丰富了小说的形态品种,是他对当代中国文学的一大贡献。

《马桥词典》保持了一种文化批判的态度。韩少功力图通过开掘长期被公众语言所遮蔽的民间词汇,来展示同样被遮蔽的民间生活,同时对这些语词中所隐含的“集体无意识”进行了内在的批判。如马桥人对“醒”的解释是“醒即糊涂”,因为他们从屈原的悲惨遭遇中看到了“众人皆醉,唯我独醒”背后所包含的残酷现实。在这里,人们可以读出鲁迅笔下的“狂人”意象,这既是对先驱者的祭奠,也包含了对国民性的嘲讽。再比如,作品由马桥少年雄狮之死引出一个民间词“贵生”,即指男子 18 岁、女子 16 岁以前的生活。在马桥人看来,18 岁以前的生活珍贵而幸福,此后要成家立业,苦恼随之增多,到了男子 36 岁、女子 32 岁就称“满生”,意思是活满、活够了,再往后就是“贱生”。因此,“贵生”反而成为乡亲们安慰死者父母之词。这既展示出农民对贫困无望生活的极度厌倦,也隐含着作者对“阿 Q 精神胜利法”的批判。

《马桥词典》还隐含着对于国家霸权话语的批判。小说的真正独创性在于运用民间方言颠覆了政治话语甚至日常语言,从而揭示出一个不被人们意识到的民间世界。马桥的人物故事大致分作三类,即政治故事、民间风俗故事和乡间世界无处表达的故事。最后一类被遮蔽的民间故事以铁香、万玉、方鸣等人的故事为代表,旨在揭示:即使权力制度与民间同构的正常社会秩序,也无法容忍真正的民间生命力的自由生长,这些人在正常世界的眼光里显得乖戾无度不可理解,只能在黑暗的空间里表达和生长自己。这显示出韩少功的精英启蒙主义立场或楚骚精神,即对于国家主流话语与民间话语的双重拒斥态度。

(李钧)

425. 怎样评说贾平凹的《废都》?

贾平凹的《废都》(北京出版社 1993 年版)面世伊始,立即引起巨大争议,

出现了所谓"《废都》一出，骂声四起"的"《废都》现象"。

吴亮、张法、易毅等批评家都对《废都》中的旧文人气、过度的性描写和颓废情绪提出了严正批评。余杰在《中国当代文学的堕落》一文中对《废都》做了这样的定性判断："贾平凹的《废都》将中国式的纵欲主义推到了明代《金瓶梅》以来的又一高峰。《金瓶梅》展示了一个即将覆灭时代的狂欢，与之相似，《废都》也描述了一个即将覆灭时代的狂欢——一种成熟到了腐烂地步的文明，像'酱缸'一样败坏所有身处其中的人。"甚至时隔多年以后，仍有评论家认为："某种程度上讲，这部作品的出版，是一件具有标志性意义的事件：它标志着知识与权力的临时同盟的终结，标志着在写作领域娱乐道德观开始取代行善道德观，标志着利己的私有形态写作开始取代利他的社会化写作，标志着理性、道德、责任和良知的全面崩溃，标志着服从市场指令的写作倾向和出版风气的形成。……《废都》的写作和出版，是令人遗憾的悲剧性事件和严重病象。无论从精神视境方面考察，还是从艺术形式方面审视，《废都》都存在着不容忽视的严重残缺。"①但令人感到遗憾的是，这些批评的基调是"理性的激情"而不是"激情的理性"，热情的膨胀遮蔽了理性的分析，批判指责多于思考发现；在偏执于文学的道德使命时，小说自身丰富的审美价值、复杂多义的文化蕴含被研究者的主导意识所疏略与悬置。

与之相反，有的评论者则认为《废都》集《围城》、《金瓶梅》与《红楼梦》等经典作品的精华于一体，是一部优秀的作品。比如旷新年的《从〈废都〉到〈白夜〉》一文从知识分子的人文心态与小说的文化意义等角度出发，精辟地指出"这是文化英雄们自恋与自虐的'天鹅绝唱'"。此外，许明的《研究知识分子文化的严肃文本》、党圣元的《说不尽的废都》都在这一意义上发表了各自的看法。党圣元还对以往有失公允的批评逻辑作了有力的反拨。②

但是，这些"反思与重建"还不能从根本上跳出二元对立思维的窠臼，在批判对方过于简单化的同时也走向了另一个极端。相对而言，赖大仁的《创作与批评的观念——兼谈〈废都〉及其评论》从文学观念的理论高度对《废都》的创作及批评作了较全面的总结与清算，该文从《废都》自身寻找被"误读"的原因，对有些矫枉过正的反思性评论也做了有益的救正与补偏。③ 此文可以看做是贾平凹《废都》研究从浮躁走向成熟的标志。

（李钧）

426. 如何理解张炜的《古船》和《九月寓言》？

《古船》（《当代》1986年第5期）和《九月寓言》（《收获》1992年第3期）是

---

① 李建军：《私有形态的反文化写作：评〈废都〉》，见《时代及其文学的敌人》，北京：中国工人出版社，2004。

② 旷新年、许明、党圣元的文章均载《小说评论》1996年第1期。

③ 赖大仁：《创作与批评的观念——兼谈〈废都〉及其评论》，载《小说评论》1996年第4期。

张炜(1956—)的代表作,也是体现齐鲁作家艺术风格的经典之作。

《古船》书写了洼狸镇从土改运动直到新时期经济体制改革的历史,对我国城乡社会面貌的变迁与人民生活的情状作了全景式、多层次的描写,可谓中国当代社会的一个缩影。小说表现出作者对历史的沉思、对人生的关注和对美好事物的热情呼唤,也包含了作者沉重的忧患意识。这一意识通过隋抱朴"天问"式的反思表现出来:为什么人类要如此互相残害,一代又一代演绎类似的悲剧?他把这悲剧归结为人类的"兽性"和"私欲"。而隋不召和李其生父子的创造热情、征服世界的雄心则刺激着隋抱朴的内在思索:人不能因为过去的苦难而放弃今天的奋斗,善良的愿望并不能减少人们的流血牺牲。因此他必须行动,把理想付诸实践。他最终从怪圈中走出来,自荐担任了粉丝总公司的总经理,团结大家重振洼狸镇。作品在一种绯红的亮色中结尾,使作品带上了浓厚的人道主义与理想主义的色彩。

《九月寓言》描写一个"小村"从50年代到70年代的历史。小说中那些现实中的故事与民间口头创作的故事交织在一起,形成了小村的民间历史,这段历史可以用"奔跑"和"停吧"的意象来涵盖。一旦由"奔跑"转换为"停吧",便会善良渐退而邪恶滋生,兽欲开始取代人性力量,于是有了男人摧残婆娘、恶婆虐杀媳妇,也有了男人间的自相残害。小村的历史就是一个寓言,有人性与兽性的搏斗,有善良与邪恶的冲突,也有保守与愚昧对社会进程的阻碍,一切冲突都可归结为"奔跑"与"停吧"的转换。小村最终在工业开发的炮声中崩溃瓦解,小村的"停吧"时代行将结束,人们将在灾难中重归大地并在流浪中重新激发起蓬勃的生命力。

由张炜的《古船》和《九月寓言》可以看出齐鲁文化对山东作家的浸润与影响:一、传统儒家、墨家文化的"民本思想"、"泛爱众"主张和"人道主义"观念,是齐鲁作家对现实进行批判的武器,强烈的忧患意识是他们的凝聚力。二、在道德原则与历史原则发生冲突的时候,他们往往以传统美德去评判历史过程,并将道德原则升华为某种哲学观念,表达了一种强烈的理想主义的人文精神和"大地情怀"。张炜要在这种"伟大而自由的民间文学"中寻找心灵得以安居的处所,于是他作品中的"芦清河"、"葡萄园"、"野地"、"田园"等都成了一种符号化的"倾诉之地"。三、张炜等人的作品遵循着现实主义创作方法,一方面执著追求作品的深刻而不追新逐奇,另一方面也不自我封闭,从而形成了一种开放的现实主义;他们在思想观念上表现出一种强烈的道德理想主义和浪漫主义色彩,既承续了俄罗斯文学的血脉,又负载起中国传统文化悲天悯人的情怀。"不过,这种急迫的、论辩的文化立场直接进入小说写作,对小说文体不能有更多的专注,精神复杂性的探索也难以更好展开,而多少表现出某种程度的'宣言化'倾向。"①

(李钧)

---

① 洪子诚:《中国当代文学史》,350页,北京:北京大学出版社,1999。

427. 柯云路的《新星》等改革小说的艺术拓展与思想局限表现在哪些方面?

柯云路的《新星》(《当代》增刊1984年第3期)是文学艺术对经济体制改革的一次强烈反馈。作品敢于直面人生,敢于直率地揭示现实社会种种矛盾,并近距离、全景式地摄取农村改革斑斓多彩的画面,因而被誉为"一幅当代社会的全息摄影"。小说明确地告诉读者:改革一经开始,其不可遏制的势头必然直指陈腐的政治权力、经济体制、意识形态以及全民的生活方式。

《新星》充分展示了经济体制改革和社会转型过程中,新旧力量斗争的艰巨性和复杂性。一方面,以李向南为代表的改革派正在萌芽,他们还很脆弱,随时有被扼杀的可能,但他们顺应民心天意,同时代共命运,代表着不可阻挡的历史潮流。李向南作为一个开拓型新人,有胆有识,有勇有谋,能言善辩,锐气逼人,体现出一种新的激情、新的气质、新的效率和新的方式;他有一股初生牛犊不怕虎的劲头和一种义无反顾的无畏精神。他是改革的化身,是改革时代的"包青天"。同李向南相对立的是以顾荣为代表的封建官僚主义的"关系网",这个网盘根错节,置人民疾苦于不顾,是国家和党的事业的蠹虫,其结果必将被历史所唾弃。

小说不但描绘出这种官僚主义"网络"的种种现象,而且揭示出产生这种"网络"的历史病灶。小说把古陵县作为中国社会的一个缩影,对中国社会残存的某些封建遗毒进行了赤裸裸的剖析,大胆触及到封建官僚主义体制、封建家长制以及社会生活中某些封建落后的愚昧现象。顾荣是小说塑造的颇为成功的典型。他老谋深算,世故机敏;他明明对改革很有抵触,却处处以正面形象出现,即使在同伙面前也总是一副正人君子的面孔,一言一行都显得颇有长者风范。而他骨子里却是一个充满封建宗法思想的官僚。他以家长自居,专断蛮横,牢牢攫住权位不放,顽固地保护自己的既得利益。他是在封建淤积层上生长出来的中国政坛的"土特产",是干部队伍中官僚主义势力的代表人物。如果说李向南反映了时代的强音,那么顾荣则反映了历史的积垢。

但《新星》也存在着种种时代局限。作者在描写李向南时存在着浪漫主义色彩,对这个人物的处理显得过于理想化和概念化,即所谓"理念大于形象"。甚至可以说,李向南不过是中国古代的包拯、海瑞的翻版,迎合了普通读者那种乞求清官的陈腐思想。而就小说思维来说,二元对立思维仍然是主要结构模式,这有利于形成戏剧式的矛盾冲突,却不利于人性深度的开掘。

(李钧)

428. 刘恒与刘震云等人的新写实小说的基本特征是什么?

刘恒(1954—)与刘震云(1958—)是20世纪80年代后期"新写实小说"的代表人物,他们的创作也典型地体现了新写实小说的某些基本特质。

在叙述方式上,新写实小说的叙事者始终保持在客观化的展示层面上,不动声色地描绘人生,对所叙述的生活不做主观的善恶是非的伦理判断和历史评价,作品只是对"现实生活原生态的还原"。同时小说叙述也不再以线性情节的推进来构成故事的戏剧性,而是通过日常叙事来展示人的文化生存境况和生命形式。如果说刘震云的《一地鸡毛》和《官人》等小说书写了权力等级结构中的人生世相以及权力对人的异化,那么刘恒的小说更多地描写了人的自然属性不能满足时的压抑与畸变,如《狗日的粮食》关于"食",《伏羲伏羲》关于"性"、《贫嘴张大民的幸福生活》关于"住"等,这种自然主义的书写甚至成为一种"审丑"过程。这种"纯态事实"的呈现显然是对传统现实主义叙事的崇高理想与教育意义的消解。

在人物塑造上,新写实小说不再以刻画典型环境中的典型性格为根本目的,也不再让作品中的人物负载社会意义,而是还原他们作为"人"的原本色相和原生状态,从而具有了文化人类学的意义。《单位》和《一地鸡毛》中无权无势的小林不得不为了省钱而排队买豆腐、白菜,为帮妻子把工作换到离家近些的单位而四处奔波,为了给幼儿园老师送礼而跑遍全城……而这就是他的生活状态,这也是绝大多数平民每天要面对的生活。《贫嘴张大民的幸福生活》中的张大民也为了扩大一点居住空间而费尽心力。这不仅是对"高大全"式的典型人物的解构,也削弱了存在于人物背后的意识形态内容。然而正是在这种对于世俗人生的关注与描绘中,表现了作家对人的内心世界的关切和对当代社会精神与物质匮乏的焦虑。

在哲学基础上,新写实小说是建立在存在主义哲学基础之上的,隐含着人本哲学、生命哲学和文化哲学等现代本体论哲学问题。新写实小说在看似"零度情感"的写作和对灰色人生的描绘中,包蕴着尖锐的反思与关怀:小说活生生地勾画出人对现实无可奈何的处境,实际上揭示出了这处境的荒谬;小说呈现出了主人公逐步滑向精神平庸和贫瘠的过程,却从另一个方向警示人们不应当放弃自我主体意识。

总之,新写实小说以其与传统现实主义小说不同的特质,给人们带来了一种新的审美体验。但是不可否认,新写实小说也存在着某些不足,这就是对平庸灰色的现实生存状况缺乏批判审视,放弃了理想与改变现实的努力,表现出了一种犬儒主义态度。

(李钧)

429. 如何看待梁晓声知青小说的理想主义色彩?

梁晓声(1949—)的《这是一片神奇的土地》(《北方文学》1982 年第 8 期)、《今夜有暴风雪》(《青春》1983 年第 1 期)等知青小说,洋溢着英雄主义和道德理想主义的旋律。他维护一代人的"青春年华"和献身精神,坚决地捍卫这"极其热忱的一代,富有牺牲精神、开拓精神和责任感的一代"①。因此有评论者认为梁晓声用英雄主义掩盖了历史悲剧性,使亲历者的历史感受与历史评判之间出现了明显的裂痕。

梁晓声对崇高的事物怀有天然的崇敬与迷恋。他说:"我更愿将崇高与人性连在一起思考。""我认为崇高是人性内容很重要也很主要的组成部分。我确信崇高也是人性本能之一方面,确信它首先不是任何一类道德说教的成果,既非宗教道德说教的成果,亦非政治道德说教的成果。"②他对于他那一代人在青春时代所经历的上山下乡运动感到"无悔":"仅仅用同情的眼光将付出了青春和热情乃至生命的整整一代人视为可悲的一代,这才是最大的耻辱。"③梁晓声已经意识到在历史的价值坐标中,知青、建设兵团等将处在尴尬的位置,但他仍然为知青立起了祭奠青春的丰碑,为他们的理想主义情怀和牺牲精神而歌唱。

当前对梁晓声知青小说的评论中,明显地体现出了精英批评的态度。评论者把反思历史作为评价作品的重要标准,要求作家把知青的英雄主义精神建立在历史反思的基础上;而梁晓声作为知青的代言人,把他对英雄主义的理念建立在普遍人性的基础上,这就使对话出现了错位。评论者没有潜心地关注梁晓声文本中反思历史谬误的叙事成分,因而印象式地判定梁晓声塑造时代英雄与批判极左路线是相互脱节的,这是批评者以新的历史语境为绝对参照推演出的印象式的结论。其实在梁晓声知青小说中不仅不存在这种"脱节",而且反思历史的荒谬性是其知青英雄形象的坚实基础。反思历史和歌颂英雄主义是梁晓声知青小说中同时存在的价值追求。

在关于梁晓声的评论中隐含着一个假设:历史大前提出现了谬误,在此前提下的理想主义书写也是荒谬的。这个假设在否定历史荒谬的同时,也宣布了该历史时段精神的彻底荒芜。如果这个假设成立,那么现代社会的精神史将失去最起码的承续性,变成永远不能衔接的精神切片,个体在历史面前将面临无数次的精神断裂。评论者没有认识到英雄主义情结与人性的天然联系,否定了理想主义超越一定的政治、历史框架而获得独立价值的可能性。这反而使文学评论重新陷入了历史本质论和社会学评论的陷阱。

---

① 梁晓声:《我加了一块砖》,载《中篇小说选刊》1984 年第 2 期。

② 梁晓声:《论崇高》,《心灵的花园》,152 页,北京:中国妇女出版社,1999。

③ 梁晓声:《我加了一块砖》,载《中篇小说选刊》1984 年第 2 期。

梁晓声知青小说中那种挑战自然的拓荒意识、以人性的崇高为根基的英雄主义精神，在人类发展进程中具有普遍意义。因此，梁晓声知青小说的理想主义与英雄情结既带有浓重的历史印记，又符合人性普遍原则。①

（李钧）

430. 为什么说《活着》和《许三观卖血记》标志着余华以“高尚的写作”替换了“虚伪的作品”？

余华（1960— ）初登文坛的时候，是以一系列具有极强的探索性的先锋作品崭露头角的。他在《十八岁出门远行》、《一九八六》、《河边的错误》、《世事如烟》、《难逃劫数》、《古典爱情》等小说中，近乎偏执地进行着小说形式的先锋实验，对传统美学理念进行着全面的挑战与颠覆；他以其对暴力、死亡和残忍的极端化想象，印证着人的兽性本能和人性恶的本质，表现出对现实世界的决然对立和对人性深层弱点的尖锐究诘；他冷漠的叙述语调、令人费解的叙述迷宫和难以猜度的语言迷津，制造出了完全陌生化的审美时空。但是，这一切形式探索与哲学追问也使余华的小说遭到了大众读者的拒绝。

进入90年代以后，从《在细雨中呼喊》开始，余华开始放弃“虚伪的作品”②，因为他“开始意识到一位真正的作家寻找的是真理，是一种排斥价值判断的真理。作家的使命不是发泄，不是控诉或者揭露，他应该向人们展示高尚。这里所说的高尚不是那种单纯的美好，而是对一切事物理解之后的超然，对善与恶一视同仁，用同情的目光看待世界”③。从此，他的小说中开始融入了对生命的体恤和温情；他开始直面生存苦难；他对“形而下”生存状态的关注超越了对“形而上”哲学母题的探索。《活着》（《收获》1992年第6期）与《许三观卖血记》（《收获》1995年第6期）标志着余华小说创作的这种转型。

《活着》中的福贵的前半生，类似中国古老的历史叙事中的“富贵无常”、“祸福相生”故事，财富滋生罪恶，然后罪恶又随着财富的散去而获得救赎；后半生又呈现为历史和哲学的两个层次：作为“历史”，福贵的一生影射了当代主流政治对民间生存的悲剧性干预；作为“哲学”，余华又把历史叙事上升为存在的寓言，“活着”在这里变成了生命的刑罚，一种看不见却感受得到的“凌迟”，生的希望被一点点剥夺净尽，使人生不如死。《活着》最终凝成了一个存在主题：“人是为活着本身而活着而不是为活着之外的任何事物活着。”《许三观卖血记》同样讲述了一个“生命”的故事。许三观在特殊困难时期，

① 王寰鹏：《梁晓声知青小说英雄叙事新解》，载《河北学刊》2005年第6期。

② 余华：《虚伪的作品》，载《上海文化》1989年第5期。

③ 余华：《〈活着〉前言》，海口：南海出版公司，1999。

为了自己和家人能够活下去，他一次次去卖血，他以顽强而坚韧的透支性付出，完成了对生命的拯救与尊重，完成了自我生存价值和生存意义的确认。小说写出了人对苦难的承受能力和对世界的乐观态度，作者在这里表达了对人类永恒性历史困境的终极关怀。

可以说，进入90年代以后，以《活着》和《许三观卖血记》为代表，"余华小说中的苦难呈现出与以往不同的风貌，更多地体现为一种人生磨难和人生本原性悲剧。人在这样的苦难中不再是茫然不知所措，而是以'活着'的乐观和坚韧的生存态度从苦难中拯救自己，人在人性危机和沉沦中得到了救赎。苦难和救赎这两大主题话语还共同体现出余华小说所具有的在终极意义上的对人类的关怀"①。

（李钧）

431. 如何看待马原的元小说叙事和叙事圈套？

有人将马原（1953— ）在1985年的异军突起视为中国当代文学最具革命性的事件，认为"他是中国当代第一个真正意义上的形式主义者"②。

马原小说的具体叙事手法有：一、直接或有意暴露小说的虚构性质。所谓"元小说叙事"或"超小说"，即对叙述的叙述。马原将如何叙事变成了小说的一个组成部分。如《虚构》第十九节说："读者朋友，在讲完这个悲惨的故事之前，我得说下面的结尾是杜撰的。"二、有意暴露小说的创作图式或创作过程。马原与许多作家不同，他不是有了清晰的构思框架之后再写作，而是边写作边构思，因此他常常将构思与写作过程也一同写进小说，有意暴露小说的虚构性。这种"间离"效果彻底颠覆了"现实主义写作"的叙事模式，解构了"现实主义文学是真实生活的反映"的观点。三、叙事人称的不断变换，有时将作者、叙事人与小说人物合为一体。四、交错叙述或空间叙事。马原小说的时间线性次序被集中于同一平面上，使故事的时序与空间变得交杂不清。五、拼图式的非逻辑叙事结构。如《冈底斯的诱惑》由三个不同的打猎和看天葬的故事组成；《叠纸鹞的三种方法》和《拉萨生活的三种时间》更采用了复合叙述和立体叙述，从而构成了所谓"叙述圈套"。

马原不再把叙事仅看做是一种为内容服务的手段，而是把叙述看做是小说的目的。他只是一味地编故事，看重的是编而不是故事，看重的是故事本身而不是故事的意义。他对故事的社会、伦理价值漠不关心，而对叙述技巧表现出全部的审美关注，并在其中享受到真正的艺术乐趣。人们将此称为"叙事崇拜"。但在他小说"形式探索"的背后却蕴藏着对新的哲理意义的

---

① 昌切、叶李：《苦难与救赎——余华90年代小说两大主题话语》，载《华中科技大学学报》社科版2001年第2期。

② 金汉总主编：《中国当代文学发展史》，381页，上海：上海文艺出版社，2002。

寻求:他给偶然性以至关重要的位置,他阐释生活的多种可能性,他的小说具有强大的叙事张力和文化哲学意味。

马原对小说叙述方式以及文本形式的开创性探索,唤起了整个小说界文本意识的觉醒,扭转了传统小说创作重内容轻形式、重思想轻艺术的偏向。但是我们也必须看到,马原等小说家对于叙事迷宫和叙事圈套的过分迷恋,因为超前于读者的审美期待而造成了阅读障碍,使现代派小说远离了读者,陷入了曲高和寡的困境,应当说这是有违接受美学的。因此,现代派小说在90年代的转型也是意料之中的事。

(李钧)

432. 怎样把握苏童、格非新历史主义小说的话语模式?

苏童(1963—)与格非(1964—)最初都执迷于叙述形式与语言艺术,但自80年代中期以后,他们不约而同地转向了新历史主义小说的写作:苏童以《1934年的逃亡》、《罂粟之家》、《妻妾成群》、《红粉》、《我的帝王生涯》等显现出对于人类生存境况的悲剧性思考和宿命观;格非也在《敌人》、《边缘》、《欲望的旗帜》、《傻瓜的诗篇》等作品中转换了他的叙事方式。他们的转型,显现出新历史主义小说的某些特质。

新历史主义小说有一种突出的"怀旧"情结。"时间"、"历史"、"记忆"等词汇在他们的小说中频繁出现,体现出他们对于"过去"的某种痴迷。这一方面便于他们在特殊的时空中发挥天马行空的想象力,另一方面也便于以怀旧的方式模拟表现现代人的某种心态。

他们小说中的历史都是倾向于"民间"的历史观念。相对于主流政治模型的历史叙事,苏童、格非等人的新历史主议小说常体现出"边缘化"、"暧昧"的民间立场与趣味,包含了某种历史的多样性、丰富性和反权威的意味。他们拒绝现代崇尚的理性主义,采取文化相对主义态度,反对二元对立的思维和宏大叙事模式,强调差异性、平面性和不确定性。

这种历史观又体现了知识分子的历史情怀,体现了把历史"交还于人民"的意志。这是由其人文主义思想内核所决定的,它必然把解构皇权政治、宏伟历史模型、完全遮蔽了底层公众的国家历史叙事当做重要的使命,要把历史的主体真正还原到"单个的人"。

但这种新历史叙事又体现出一种"消极"的历史怀疑论、宿命论以及历史的不可知论等倾向。它不相信所谓终极的"真实"意义上的历史,也不相信形而上学意义上的历史价值。他们是结构主义者,对历史叙述本身怀着深深的疑虑,在构造文本的同时又反省着文本的"虚构性"与"修辞本质",所以他们的历史研究和历史叙述,由"历史本体论"变成了"诗学本体论"。

他们的话语模式还表现为思想方法的多元性。其对历史的认识深度,由于精神分析学、文化人类学、结构主义和后结构主义等等思想方法的启

示，达到了前所未有的复杂程度，在其复杂性上，它可以说是民间与知识分子的结合，是人文主义与虚无主义的结合，是最古老的传统叙事与最新的历史理念的结合。①

（李钧）

433. 如何看待张承志小说的宗教意识？

张承志（1948— ）以其对理想主义的浪漫书写和对民间宗教信仰的清晰表达，在当代中国文坛成为一个特例。

张承志早期的小说从《骑手为什么歌唱母亲》、《北方的河》，到《黑骏马》《金牧场》等，都以草原生活为题材，从大地民间汲取精神营养，表现出了一个怀抱理想主义的精神漫游者的浪漫气质；他以极大的热情在草原牧民和北方大自然中寻找与现代都市文化相异的价值坐标，追求人生理想与道德信仰，讴歌草原母亲的宽广胸怀，表达无法割断的草原情结。这些小说已透露出作者对汉文化中心的自觉疏离，并在边缘化的贫苦牧民身上发现了一种超越物质匮乏的强大而丰富的精神力量。

正是对于这种精神力量的执著追寻，使张承志最终走向了伊斯兰教中的哲合忍耶，并在长篇小说《心灵史》（花城出版社 1991 年版）中把个人理想与宗教信仰结合在一起，用文学的形式书写了一部回民用生命和鲜血捍卫信仰的宗教史，企图为现代社会的精神沉沦找寻一条救赎之路。西海固，特殊的地理环境、民族的边缘位置和极其恶劣的生存条件，使得这里的回民必须面对“如何在这样的荒芜中求生存”的问题，“念想”——对“真主”的追随与忠诚——就成为支撑他们生命的基石。当他们遇到强权者的屠戮时，尽管他们力量弱小，但依然一代一代人听凭着“血衣”“口唤”，前赴后继地走向以暗杀复仇的道路。

正是在这里，有批评者认为张承志是站在狭隘的民族主义立场拒斥“汉族中心主义”，甚至扣上了“以民间宗教消解主流意识形态”的大帽子。其实这样的评价有失片面。首先，就“暗杀”题材而言，张承志在随笔《清洁的精神》、《荒芜英雄路》中就有对中国古代刺客的“暗杀”这一“弱者的正义”行为的追述，此后才有了《西省暗杀考》和《心灵史》。因此《心灵史》只不过是他的一种精神追求的外化与延续而已。其次，张承志尊奉鲁迅为精神导师，始终坚持改造国民性立场。而在改造国民性的过程中，必然要培养国民的血性，正如 30 年代“沈从文很想借文字的力量，将野蛮人的血液注入到老态龙钟颓废腐败的中华民族身上使它兴奋起来，好在二十世纪舞台能与别个民族争生存权利”②一样，张承志也有着给中华民族注入血性的意图。第三，张

① 张清华：《中国当代先锋文学思潮论》，204～214 页，南京：江苏文艺出版社，1997。

② 苏雪林：《沈从文论》，载《文学》第 3 卷第 3 号，1934 年 9 月 1 日。

承志曾多次到日本访学，日本的“大和”民族精神及其迅速崛起，必然使张承志联想到中国现代史上的耻辱。这种外在的刺激也是张承志为中国输人“血性”的另一个原因。第四，我们并不反对文学承载宗教，正如我们不反对文学与政治结缘，关键是文学中的宗教或政治是否以文化和审美形式出现，是否是艺术化了的宗教与政治。从这个意义上说，张承志《心灵史》的文化与审美意义远远大于宗教说教，因此是成功的艺术创造。

（李钧）

434. 简评王朔小说。

无论批评界如何评论王朔（1958— ），他依然是20世纪末中国文坛上最具特色的存在。他的市民小说具有商业化、叛逆性、反讽性等显著的时代特征，率先将中国大陆文学带入到“后现代写作”①阶段。

商业性。王朔无疑是国内最早高举商业化写作大旗并与影视全方位合作的作家。他不避商业功利主义之嫌，打破了长期捆绑文学创作的主流政治意识形态的规范，大胆迎合市民趣味，旗帜鲜明地追求小说的“通俗性”。《空中小姐》、《浮出海面》、《一半是火焰，一半是海水》以及《刘慧芳》等，将俗世爱情故事写得引人入胜，赢得了不俗的“票房”与“码洋”。

叛逆性。自《顽主》以后，《玩的就是心跳》、《千万别把我当人》、《一点正经没有》等一系列小说，在荒诞氛围的虚构中，借“顽主”们的言论表达了拒绝崇高、消解神圣、反抗权威的立场；顽主们赤裸裸而又理直气壮地追求物质利益，宣扬“拼命吃拼命玩拼命乐，活着总要什么都尝尝”、“说什么都是假的，掏出钱来才是真的”的人生哲学，这与传统的道德价值规范有着天壤之别，从而受到当代年轻人的欢迎。

反讽性。这主要表现在王朔特有的语言艺术。这是一种脱胎于民间、带着机智和俚俗的幽默语言风格；他擅长在政治语录、豪言壮语与英雄形象的缝隙中，发现和制造错位与反差，并通过错位对接、夸张变形等方式一本正经地加以展示，从而形成了漫画式、寓言式的揶揄与夸张。王朔的消解对象除了主流政治意识形态以外，还对人文知识分子的神圣感和使命感采取了极端的否定态度，从而以市民立场对主流意识形态和知识精神的“话语霸权”形成了双重消解。

当然，商业化写作的追求也给王朔的小说带来了一些局限，除缺乏深度之外，还有人物的雷同、结构的散漫、对话过于膨胀等。但不管如何，王朔的小说以富有个性色彩的话语系统营构的艺术世界，为中国的“后现代主义”文学贡献了富有民族特色的文本，而《顽主》、《许爷》、《动物凶猛》等可以说是分析20世纪末叶中国人精神状态的最具代表性的个案文本。

（李钧）

---

① 王朔小说参见《王朔文集》（1—4），北京：华艺出版社，1994。

435. 李碧华《胭脂扣》、《霸王别姬》等小说的独特审美价值是什么?

香港言情小说崛起于60年代,并很快压倒了新武侠小说的光芒,成为都市文学发展中最突出的现象。60—70年代的言情小说大都以中产阶级生活为背景,描写都市社会的丽人行,并渐渐出现了商业化模式,此时期的代表作家是亦舒、林燕妮、岑凯伦等。80年代以后,李碧华(1959—　)以新手法拓展出新天地新境界,赢得了"香港言情第一人"的声誉。

李碧华的小说具有强烈的民族特色①。她的爱情故事总是发生在具有特殊民俗风情和地域文化的时空中,比如《诱僧》之唐代长安、《青蛇》的宋代杭州、《生死桥》之民国北京、《胭脂扣》之现代香港等;其中又包含着茶道、佛教、民间艺术、中华武功等中国传统文化元素。她的小说常常由流传久远的民间传说敷衍而出,如潘金莲、雷峰塔、兵马俑、玄武门之变等等;这些小说传达着转世轮回、生死报应的传统观念,又常常充满了鬼魂妖精,如《潘金莲之前世今生》。李碧华小说的"民族性"还表现在她的语言功底上,半文半白却不显隔膜,而是产生一种艺术化的陌生感。

李碧华有着强烈的女性主义视角。女性之坚贞与男性之委琐是她小说中的一个显著的冲突焦点。1987年的《胭脂扣》标志着李碧华"女性视角"的形成。小说讲述了20世纪30年代的妓女如花魂游今世找寻旧爱十二少的遭遇,阅尽今天与昨日的种种差别,亦亲睹爱人十二少背信弃义、苟活人世、形如僵尸的现状。应当说这种"痴情女子负心郎"的题材很是老套,但由于李碧华精致的故事包装,以及人心不古的影射、今人竟不如昔日妓女的弦外之音,使小说传达出强烈的现代批判精神。从故事中不难看出李碧华对女性性别宿命的无助描述:"如花"只是几百年来附着在女人头上的一个符号而已,女人的命运早被男性所掌握和注定。《霸王别姬》以其深远的历史纵深感与对人物命运的深切关注,对"背叛"这一主题进行了力透纸背的描述。"虞姬"、"霸王"与菊仙之间经历了近半个世纪建立起来的爱情与友谊,终以"霸王"的背叛而崩溃,菊仙自缢,蝶衣自刎,只落得一曲"君王意气尽,贱妾何聊生"的寂寞悲歌。

第三,李碧华的小说是"真正的小说":想象与虚构的作品。《胭脂扣》、《霸王别姬》等作品以瑰丽的想象、诡异的氛围融通历史与现实,传达出超越单纯爱情之上的历史、美学与哲学等层面的丰富内涵。她将古典"传奇"与平庸现实交错映照,用人类精神生活中最值得怀恋的至情至性去复活日益麻木的现代人心底被埋葬的古老情结。虚构和想象使李碧华的小说超越了历史的局限,达到了高度的艺术真实,比如《诱僧》讲述李世民玄武门之变时

① 李碧华代表作,可参看《李碧华作品集》,广州:花城出版社2001年的版本。

的两个大将石彦生与霍达的故事，两位主人公历尽爱恨情仇，达到了高度的艺术真实与想象之美。

第四，李碧华的小说是"电影小说"。她的作品大都被拍成了电影。因此，她的小说是为电影而做，还是电影影响了她的小说创作，这都无关紧要，重要的是她在小说中移人了电影蒙太奇手法，使小说艺术呈现出新的特质与意境。如《生死桥》第一节结尾是："志高睡觉做梦，吃鸭子，老大的鸭子。梦中孩子倒是不亏嘴的。"第二节开头就是："醒了吧，小老弟。"志高听到一阵人声，但叙事时间已过了七年。有时读者会感到，李碧华的行文如同电影分镜头脚本，处处是远、中、近景的交替透视。这不能不说是李碧华小说的"新"、"奇"所在。

（李钧）

436. 朱天文《世纪末的华丽》对台湾都市文学有哪些影响？

20 世纪 80 年代，随着台湾都市化进程的加快，后工业时代展现在人们面前，都市文学也相应孕育勃兴。滋生于市场经济的新问题和新矛盾的纷纷浮现与激化，则成为广大作家关注和思考的新焦点。作家们在作品中反映现代都市社会的环境污染、交通混乱、住房拥挤、人口膨胀、色情泛滥、人性堕落、婚恋聚散等现象，感应都市人的特殊精神内涵，表现现代人的思考方式和行为模式，从而传达出一种典型的都市文化意识，同时也抨击和批判了都市经济体制对自然人性的扭曲、割裂与斫伤。朱天文（1956— ）的《世纪末的华丽》就是这方面最具代表性的创作。

小说以物质女郎、时尚先锋、服装模特米亚的经历为载体，书写了一个寓言化的台北。米亚 18 岁就成为风头强劲的时装界超人，但过度紧张的生活使她刚满 25 岁就倍感疲乏，希望过一种安静的蜗居生活。她努力寻找一份古典而恒久的感情，但她心仪的情人却已"使君有妇"，不能与她长相厮守。这使她觉悟道：她必须拥有一件永远属于自己的东西，一种不会随时间消失的技艺，而不是仅仅以娇好的身材和靓丽的青春作为生存资本。于是她激流勇退，选择个体造纸术这种"不可复制"的古典手工艺，使她在世界上获得了一份不可替代的存在。

这是一部关于"时间"或流行的小说。它带人们重返 20 世纪 80—90 年代的时尚流行现场。它通篇都在不厌其烦地描述各种色彩、款式、风格的华丽服饰，纷繁的国际品牌从中文、英文、法文到日文、意大利文，令人目不暇接。这既显示出现代社会中物质对人的压迫和遮蔽，又暗示了人在华美外衣下不由自主的崇尚与迷恋，从而表达了一种世纪末虚假繁荣表象下主体精神的迷失、虚无与堕落。

这也是一部反思后现代异化问题的小说。朱天文的用心决不是对时装

潮流的简单回眸与呈现，而是具有强烈的主体反省精神。人们的物质生活越奢靡，对物质的追求越疯狂，就越是陷入精神的浅薄与颓废。而这种物质与精神生活的反比例落差，正是后现代社会中的一种典型趋势。

这是一部充满象征和隐喻的寓言体小说。从某种程度上讲，朱天文笔下的台北及其宠儿米亚，只不过是一个寓言，一个世纪末的意象。台北是发达国家后殖民文化的倾销地，其所谓先进文化和时尚文明只不过是对西方文明的跟随与复制。台湾（东方）若想取得一种恒久的、独立于西方的价值，必须从自身的传统中获得资源（如造纸）。因此，这部小说不仅对现代化文明病有所警示，更对东方文明的主体性提出了深入思考。

总之，朱天文的小说将后现代的小说形式与现代性的人文关怀有机地结合在一起，达到了内容与形式的完美统一，显示出台湾都市文学在20世纪末叶的最新走向。

（李钧）

437. 张曼娟、李昂在哪些方面推动了台湾“新女性主义文学”？

台湾女性文学在20世纪80年代以后进入高峰期，涌现出一批才华横溢的女作家。她们极力摆脱以往闺秀文学的影响，深入探讨女性意识、女性地位和女性命运，从而大大提升了女性文学的思辨力和批判力。张曼娟、李昂就是其中的代表作家。

张曼娟（1961—　）有“台湾才女”之誉。她不仅以古典文学博士的学衔在台湾东吴大学担任教席，而且常常作为特约嘉宾主持广播电视节目；她至今已有13部作品问世，其中《海水正蓝》、《鸳鸯纹身》等小说，以及《缘起不灭》、《百年相思》等散文集，均成为雅俗共赏的畅销书。据台湾50多家连锁书店统计，张曼娟在1985—1995年10年间“台湾十大畅销女作家”排行榜上一直独占鳌头。张曼娟的作品主要取材于婚恋和亲情题材，从家常的角度书写她所感觉和认知到的人情与世事，使人在轻松的阅读氛围中体味人间况味。她笔下才子佳人式的情结与闺妇闲愁式的情感空间，虽带有浓重的理想化色彩，却从本质上与现实生活有着种种勾连，并能自成圆融的境地。她那微妙的感觉、精巧的文字以及清丽纯净的叙述，别有一种书卷气与闲适味。张曼娟小说的整体风格呈现为淡淡的忧郁、淡淡的悲惋，同时掺和着淡淡的喜悦。作品极为重视古典情境的营造，节奏徐缓，色调淡雅；甚至文章标题也大多取自古典诗词，与行文的古典风范糅为一体；文字简约而富有抒情性，努力在繁杂琐碎的俗世之上营造一方古典童话式的空间。她的作品不注重情节叙事，而注重抒情性，长于描写人物的心灵世界。这种写意式、抒情化的情感描写，给繁忙的现代人一块闲适恬静的栖息港湾。正因如此，张曼娟的创作得以在众多女性创作中脱颖而出。

李昂（1952—　）本名施叔端，出身书香门第，与其姐施叔女和施叔青并称为“台湾文坛施氏三姐妹”。李昂1977年在获美国俄勒冈州立大学戏剧硕士学位后，执教于台湾文化学院戏剧系；先后出版小说集《混声合唱》、《人世间》、《爱情实验》、《杀夫》、《她们的眼泪》等，表现出强烈的女性主义色彩。其中以1983年发表的中篇小说《杀夫》最具代表性：在偏僻的渔村，被叔父赶出家门的孤女林市与其寡母过着乞讨的生活。饥饿竟使得母亲在被人强暴时还往嘴里塞饭团，这个“不洁”的女人为此受到了沉河的惩罚。林市则被卖给兽性十足的屠户陈江水，受尽肉体折磨和精神凌辱；她在神经错乱的状态下将陈江水当猪一般斩杀了，并在“公愤”中被五花大绑游街示众后处以死刑。《杀夫》典型地代表了李昂小说的特质：一、无情地揭露和批判封建势力对女性的摧残。二、深刻抨击现代经济政治制度的虚伪、贪婪和荒淫本质。李昂创作于90年代的长篇小说《迷园》更是将其创作特色发挥到了极致，小说采用历史和现实双线交错并行的结构方式，广涉台湾历史和现实政治的各个层面，优裕而富有教养的女主人公朱影红的情感生活和命运遭际似乎对当代的台湾女性更有启迪，小说对具有象征意味的菡园的渲染预示着作者向深层文化题旨的掘进。

总之，张曼娟与李昂等人的女性写作标志着台湾女性作家整体素养的提升，她们在对古今中外文学遗产的承传与发扬中，将台湾女性文学推进到文化人类学的境界。

（李钧）

438. 在朱文、张欣、邱华栋等新生代作家的作品中，表现出怎样的整体性创作特点？

20世纪90年代以来，随着市场经济大潮的汹涌澎湃，中国城市特别是东部大中型都市在经济、社会和生活诸方面均发生了巨大的改变：传统的官本位观念正在让位于钱本位，新的生存环境、新兴的职业、新的生活方式在冲击着人们的固有观念和行为规范甚至价值理念，由此导致社会的分层加剧、国民价值观和伦理观的急遽变化和整体位移。以朱文（1967—　）、张欣（1954—　）、邱华栋（1969—　）为代表的新生代作家，感奋于时代的变化和新的都市生活场景、文化场景的日趋繁盛，将都市人和都市社会作为表现的主要内容，创作了大量的新都市小说，无论是主题思想还是艺术特征，与90年代以前的小说相比均产生了许多新变。

首先，都市生活方式和都市场景成为新生代作家热衷表现的主要内容。以朱文、张欣、邱华栋为代表的新生代作家对都市的新变化表现出了极大的兴趣，与以知识精英自居的作家不同的是，他们不再将都市妖魔化，而是以主人翁的姿态去拥抱都市生活，拥抱火热的时代。更为重要的是，他们在小说文本中肯定了推动都市发展的潜在动力——市场经济活动。对都市中的

新兴生活方式，他们都以欣赏的态度去书写。

其次，小说中塑造了新兴的“都市英雄”形象。与五四文学、革命文学、十七年文学和新时期文学传统中注重塑造知识分子形象、革命者形象和工人农民形象不同的是，朱文、张欣、邱华栋等新生代作家的作品中出现了新的人物形象——“工商英雄”形象、类“波西米亚人”形象和基于经济独立的都市女白领形象。如邱华栋的《手上的星光》、张欣的《掘金时代》中均塑造了这样的形象。

第三，小说揭示了经济大潮下都市人价值的位移与内心的孤独和忧伤。如张欣的《亲情六处》、《岁月无敌》等。

第四，欲望叙事和身体叙事开始占据小说叙事的主导地位。如邱华栋的《手上的星光》、何顿的《就这么回事》等。

第五，媚俗化倾向和拼贴等后现代主义艺术手法的运用。与欲望叙事和身体叙事相关联的是这类小说的媚俗化倾向，其集中表现就是意义的缺省和崇高的避席。

（杨新刚）

439. 阿来的《尘埃落定》具有怎样的多义主题？

阿来（1959—　）的《尘埃落定》（1998）是一部内蕴较为复杂的小说。首先，它叙述了土司制度走向灭亡的历史必然性。强有力的中央政权建立之后，为了维持政令的统一和国家的完整，土司制度必然会走向末路。“一个完整而强大的国家绝对只能有一个王。那个王者，绝对不能允许别的人自称王者，哪怕只是一个小小的土王”。小说中的麦其土司、拉雪巴土司、茸贡土司、汪波土司，无论如何惨淡经营，最终所有的努力都会化为乌有。因为土司的称号来自中原王朝的赐予，中原王朝亦可褫夺他们的封号。土司制度因“红色汉人”的到来而彻底瓦解崩溃。

其次，小说是一部权力崇拜的寓言。土司们之间争端频起，说到底是权力之争，是为了获取支配其他土司的权力。麦其土司与其他土司之间的“罂粟花战争”、小麦交易，最终目的不过是要拥有统治其他土司的权力。权力崇拜在土司家族内部表现得更为突出，麦其土司及其夫人、长子旦真贡布、傻子二少爷都在围绕权力展开一场家族内部的角逐。麦其土司迷恋权力和土司位置给他带来的尊荣，他握有生杀予夺的权力并享受由之带来的快感，因此，紧握权杖不忍释手。旦真贡布则觊觎权力宝座为时已久，他喜好征战，以开拓麦其家的疆域为己任，俨然以未来的麦其土司自居，对权力表现出极大欲望，并且急欲获致。“傻子”二少爷对权力亦表现出极大的兴趣，“当一个土司，一块小小土地上的王者是多么好啊。要不是我只是父亲酒后的儿子，这一刻准会起弑父的念头”。麦其土司为之安排的巡游，让他体会到了权力带来的荣耀和美色。在北部边境，利用麦子与其他土司之间的出

色斡旋增加了他问鼎土司宝座的砝码。虽然他无法圆满地回答麦其土司关于当上土司该干什么的问题，但当土司却是他未曾洞彻世事前的强烈欲望。

第三，神秘主义亦是小说的主要主题。"傻子"二少爷其实并不傻，他对世事有着深刻的洞察力。"傻子"其实拥有天赋的统治术，他利用手中的麦子先后击败了傲慢无礼的拉雪巴土司、自以为是的茸贡女土司，同时亦赢得了广泛的民心。他还是第一个将防御性的堡垒改作交易场所的人，从这个意义上讲，他又是超越时代的先行者。他又能够洞彻未来的走向，他预感到土司制度行将崩溃，势必被历史的尘埃所掩盖，因此他不像父兄斤斤于土司位置的坚守或觊觎："我确实清清楚楚地看见了结局，互相争雄的土司们一下就不见了。土司官寨分崩离析，冒起了蘑菇状的烟尘。腾空而起尘埃散尽之后，大地上便什么也没有了。"他能够较安全地在父亲和兄长的身边存活下来，应归功于他的生存智慧："我知道自己什么时候应该显出是世界上最聪明的人，叫小瞧我的人大吃一惊。可是当他们害怕了，要把我当成个聪明人来对待的时候，我的行为立即就像个傻子了。"正是介于痴傻与睿智的状态迷惑了父兄，让他得以相对安全地幸存下来。小说赋予傻子某种神秘主义的色彩。

第四，小说的民族融合主题。小说虽然写的是麦其土司的故事，但潜隐着民族融合的主题，无论是人物关系的设置，还是先进文明的引进，均是民族融合的结果。如小说将傻子的母亲设置为汉民，实际上就是说明藏汉民族血脉相连。

最后，小说的民族文化主题。小说较为吸引读者的还有关于土司生活场景、宗教活动和战斗场面的描写，这使小说具有一定的民俗文化特质。如土司家族的饮食起居、禳神逐邪、刑罚制度，再如"黑头"藏民的婚俗文化等等，均能唤起读者的猎奇之心。

此外，小说的字里行间深蕴着某种人生的顿悟和哲理的追问。如："为什么宗教没有教会我们爱，而教会了我们恨？"

（杨新刚）

440. 贾平凹《商州三录》是如何展示商州地域文化的？

所谓"商州三录"，即贾平凹（1953—　）的《商州初录》（1983）、《商州又录》和《商州再录》的合称，是以商州为表现中心的长篇记叙文。"三录"所表现的内容正如他自己所说，前二者"重在山光水色，人情风俗"，后者"写到建国以来各个时期的政治、经济诸方面的变迁在这里的折光"①。"商州三录"蕴涵着深刻的文化寻根和反思精神，用意颇深。"商州到底过去什么样子，

① 贾平凹：《商州又录·小序》，见雷达编《贾平凹文集·寻根卷》，115页，北京：中国文联出版公司，1995。

这么多年来又是什么样子，而现在又是什么样子。"①"商州这块地方，大有意思。出山出水出人物，亦出文章。面对这块地方细细作一考察，看中国山地的人情风俗，世时变化。"②

其一，展示了作为地理商州的旖旎诡异的自然风光和异常丰富的山地物产，是"三录"系列重点表现的内容之一。独一无二的地理特征，是商州区别其他地区的重要标志。"它的美丽和神秘，可以说在我三十多年来所走的任何地方里，是称得上'不可无一，不可有二'的赞誉。"③《莽岭一条沟》、《镇柞的山》、《周武寨》等作品对商州的山山水水、河畔崖端、沟底林边有着工笔画式的细描，山地的特产、山中的野果、林中的走兽都走入作者所摹写的风景画中来。

其二，展示了民俗商州的民风世情。商州传统民风淳朴保守厚道，崇义轻财。"如果进屋就端坐火坑边，让烟就吃，让水就喝，他们就认作是看得起他们的朋友，敬他一尺，回敬一丈，自酿的酒就端上来，双手捧递。他们大都不善言辞，一脸憨厚诚实的笑容，问他们什么就回答什么，声调高极，这是常年喊山的本领。"(《莽岭一条沟》)

其三，展示了野性倔强且极富生命力的商州。《一对情人》中的少女为了早日让"光头"情人凑齐彩礼，就偷出父亲的钱资助他。《石头沟里一位复退军人》中的寡妇桂枝敢爱敢恨大胆泼辣，公开与宁有生的恋爱关系。《一对恩爱夫妻》中的大来夫妇为了摆脱淫魔公社书记无耻的纠缠和欺凌，不惜毁容。《摸鱼捉鳖的人》中的任一民，奇丑无比，但对生活却抱有热望，每天满怀信心地往河里投掷求爱的漂流瓶，"我等着你的信"。山地人在艰难的生存环境中，挣扎而顽强地活着。

最后，文化寻根与反思和现代人格再造，是"三录"最为深层的追求。"三录"既有对传统文化人格的评判，又有对现代文化影响下山地人格的急遽蜕变表示出的不安和焦虑。"这些山民既保持存了古老的传统遗风，又渗进了现代文明的时髦，在对待土地、道德、婚姻、家庭、社交、世情诸多问题上，有传统善的东西，有现代美的东西，也有传统恶的东西，也有现代丑的东西。而这些善的美的，恶的丑的东西，又不同于外地。它是独特的商州型的，有的来自这个特定的自然环境中形成的自身，有的来自外边的流行之风的渗透影响。如此看来，在整个中华民族振兴的年代里，商州人在极力战胜这个商州的地理环境、社会形态，一方面也更需要战胜商州人的自身。"④

（杨新刚）

---

① 贾平凹：《商州初录·引言》，见雷达编《贾平凹文集·寻根卷》，9页。
② 贾平凹：《商州又录·小序》，见雷达编《贾平凹文集·寻根卷》，115页。
③ 贾平凹：《商州再录·题记》，见雷达编《贾平凹文集·寻根卷》，138页。
④ 贾平凹：《商州再录·题记》，见雷达编《贾平凹文集·寻根卷》，141页。

441. 迟子建小说有什么独特的审美品格？

迟子建（1964— ）著有长篇小说《树下》、《晨钟响彻黄昏》、《伪满洲国》和小说集《北极村童话》、《向着白夜旅行》、《白雪的墓园》、《逝川》、《白银那》等等。

首先，在选材方面，她与20世纪30年代的萧红非常接近，主要以生养自己的东北故土作为小说情节展开的场景。如《岸上的美奴》、《原始风景》、《逝川》、《北国一片苍茫》、《关于家园发展历史的一次浪漫追踪》和《无歌的憩园》等，都表现了漠河特有的风土人情和生活生产方式、朴实得像土地一样的民众以及他们美好而又痛苦的心灵。

其次，营造了淡淡的忧伤氛围。迟子建的小说没有绝望，总是有一种淡淡的忧伤与无法言说的内心之痛，这源于她的人生态度和写作立场："我觉得无论是生命还是创作都应该呈现那种生命的自然状态：裹挟落叶、迎着飞雪、融汇着鱼类的呜咽之声，平静地向前、向前、向前……"（迟子建《雪中的炉火》）《盲人报摊》中苦恼的盲人夫妻王瑶琴和吴自民对未来孩子健康的担心；《逝川》中吉喜与胡会令人忧伤的爱情；《无歌的憩园》中小山子做了多年乞丐后返归故乡，感慨家乡时间的迟滞……这些篇章中都有着淡淡的忧郁和哀愁，但又总是"哀而不伤"的。

第三，小说注重美好人性的展示与人性深度的开掘。如《沉睡的大固其固》中的媪高娘为了全镇的孩子和魏疯子的安危，答应相面人出钱、杀猪"做肉还愿"。《岸上的美奴》揭示了有婚失爱的生活对人造成的压抑、失望、痛苦乃至疯癫。《北国一片苍茫》中童年的芦花始终不理解养父为什么老是醉酒打母亲，对她乏有父爱；长大以后才明白，造成这痛苦的深层原因是母亲与养父之间根本没有爱情。小说深入到了人性的底层和人的潜意识，这是她小说的深刻性之所在。

第四，小说独特的儿童视角。迟子建常以儿童视角来观察、描绘故乡的人和事。如《原始风景》、《秧歌》和《东坊》等。

（杨新刚）

442. 如何看待史铁生小说的哲理追求与哲理化倾向？

小说主题的哲理追求与哲理化倾向是史铁生（1951— ）的自觉意识。"文学的根，也当是人类与生俱来的困境。"（史铁生：《随想与反省——〈礼拜日〉代后记》）因此，他的小说充满了对大千世界、社会人生和人类共同面临的永恒话题的智性感悟与无尽追问。无论是关乎社会发展的政治思潮抑或尘封的历史岁月，还是关于人类共同命运的思索，以及美好的爱情与复杂的人性，均成为史铁生小说叙事的内容。《来到人间》、《命若琴弦》、《原罪·宿

命》、《一种谜语的几种简单的猜法》、《务虚笔记》等小说无不体现了这一特点。

史铁生的哲理追求与哲理化倾向，首先表现为对现实生存精神理念的体认和弘扬。“写作就是要为生存找一个至一万个精神上的理由，以便生活不只是一个生物过程，更是一个充实、旺盛、快乐和镇静的精神过程。”①如《命若琴弦》实际要告诉人们的是：在充满苦难的人生旅程中，要拥有一盏精神的明灯，才能够笑对苦难。“目的虽是虚设，可非得有不行，不然琴弦怎么拉紧；拉不紧就弹不响”，“人的命就像这琴弦，拉紧了才能弹好，弹好了就够了”。

其次，小说对人类面临的诸多困境进行了深沉的探讨。“波德莱尔说：‘诗不是为了“真理”，而只是它自己。’我想这话有四个意思：一、人所面对的困境，永远比人能总结出的真理要多。二、文学把侦察困境的艰险留给自己，把总结真理的光荣让给别人。三、一俟真理呈现，探索早又向着新的困境了；只有在模糊不清的忧郁和不幸之中，艺术才显示其不屈的美。四、绝不是说，诗不通向真理。”②比如《来到人间》中，才子佳人式的夫妻却不得不面对女儿罹患侏儒症的残酷现实。完美中的残缺，无疑是小说的叙事主题。《原罪·宿命》则充满了宿命感——“我”仿佛在一步步走向那只掉在马路上的致命的茄子。

最能够代表史铁生哲理追求和哲理化倾向的作品，是其长篇小说《务虚笔记》(上海文艺出版社 1996 年版)。小说采用笔记体的叙事方式，叙述了 20 世纪 50 年代初以来中国社会的政治经济嬗变给一代人造成的身体和心理的深刻影响，蕴涵着丰富的哲思：历史与现实的反思之间、英雄与奴隶历史观之辨、对纯洁爱情的不懈追求、对身体与心魂以及爱情与情欲错综关系的困惑的“千古之问”，以及对存在与虚无，平等与差异，真诚与欺骗，人类性的羞耻与动物性的自然，人性的自信与自卑，卑下与高贵，坚强独立与软弱依赖的辩证呈现等等。

(杨新刚)

443. 刘绍棠乡土小说的审美追求是什么?

“中国气派，民族风格，地方特色，乡土题材”，是刘绍棠(1936—1997)小说创作的主要特色。他创作了取材京东北运河乡土人情的长篇小说《地火》、《春草》、《狼烟》、《京门脸子》、《豆棚瓜架雨如丝》、《敬柳亭说书》、《这个年月》、《十步香草》、《野婚》、《水边人的哀乐故事》、《孤村》、《村妇》和中篇小

① 史铁生：《答自己问》，见《史铁生作品集 2》，408 页，北京：中国社会科学出版社，1995。

② 史铁生：《随想与反省——〈礼拜日〉代后记》，见《史铁生作品集 2》，367～368 页，北京：中国社会科学出版社，1995。

说《运河的桨声》、《蒲柳人家》、《瓜棚柳巷》、《小荷才露尖尖角》、《烟村四五家》、《黄花闺女池塘》等作品。

刘绍棠的小说具有浓郁的地方色彩。“在 960 万平方公里的国土上，我退而经营 9.6 平方公里的乡土。”因此，他在小说中反复描写北运河极富诗情画意的乡土地标和淳朴厚重的风土人情，表达了对故土的无限热爱。“他的村庄名叫小龙门，坐落在北运河东岸的一片沙洲上，村庄四外丛生着水柳，蒲苇和野麻；北运河像一条粗大的绿藤”(《二度梅》)。

其次，具有特定的文化色彩。“京东北运河”是刘绍棠小说中特定的文化场景，也是他小说叙事得以展开的平台。中篇小说《蒲柳人家》、《渔火》、《瓜棚柳巷》和长篇小说《春草》、《狼烟》、《地火》均体现出这一文化特征。

再次，刘绍棠的乡土小说不仅仅局限于北运河风情的描摹，他将急遽变幻激荡诡谲的时代风云和北运河民众沉浮跌宕的个人命运熔铸于一炉，既折射出时代特征又为人物性格的刻画提供现实依据。《水边人的哀乐故事》通过主人公刘黑锅和“小红兜肚儿”、“花满枝”的传奇爱情为线索，展现了解放前后京东北运河鱼菱村和豆棚村人的哀乐故事。《孤村》通过对杨二叔、杨二婶、丈二和丫姑等人的命运揭示，反映了鱼菱村、南腰村和牛背村从 20 世纪 50 年代到 90 年代波澜壮阔的历史画卷。《春草》、《狼烟》、《地火》则从五四一直写到解放战争。

最后，小说塑造了一系列生动的文学形象，特别是具有传奇色彩的民间知识分子、草根英雄和女性形象。如《蒲柳人家》中的一丈青大娘、何大学问、周檎、望日莲，《渔火》中的春柳嫂子、解连环、马名骓、阮碧村，《瓜棚柳巷》中柳梢青、柳叶眉、吴钩，《花街》中的叶三车和《草莽》中的桑铁瓮、桑木扁担、陶红杏、叶雨等等。刘绍棠小说中的女性形象可分为三类：泼辣豪强型，如一丈青、柳叶眉；美丽多情型，如望日莲、青凤、春柳嫂子；寡廉鲜耻型，如豆叶黄和九花娘。

小说在艺术方面强调“传奇性与真实性相结合，通俗性与艺术性相结合”。刘绍棠对传统文学非常痴迷，不仅对传统文学叙事主题感兴趣，亦习得其艺术表现手法。他的大部分小说在取材、故事矛盾的展开与解决，特别是人物塑造上都体现了这一点。

(杨新刚)

444. 简评二月河的历史小说。

与其他历史小说创作者不同，二月河(1945—　)自 1980 年代创作历史小说之始，就将叙事的重心放在了清初这段特定的历史时空，聚焦康熙、雍正和乾隆三大帝王，创作了五百余万字的帝王系列小说：《康熙大帝》(《夺宫》、《惊风密语》、《玉宇呈祥》、《乱起萧墙》，河南文艺出版社 1984—1989 年)、《雍正皇帝》(长江文艺出版社 1991—1994)、《乾隆皇帝》(河南文艺出版

社 1995—1999)等。

首先,二月河的历史小说展现了清初壮丽的历史风云和诡谲的宫闱纷争。《康熙大帝》中康熙除鳌拜(《夺宫》)、平三藩、斗法"朱三太子"(《惊风密语》)、收台湾、剿灭噶尔丹(《玉宇呈祥》);《雍正皇帝》中雍正推行"新政"、整饬吏治、巩固边防、革除党锢之争、加强中央集权;《乾隆皇帝》中乾隆平边患、振农桑、清吏治、赈灾民等等,英雄帝王的事功成为小说表现的重点。当然小说还描写了诡谲神秘的宫闱纷争,如《雍正皇帝》中关于皇位的争夺。这些都成为吸引读者的原因所在。

其次,小说展现了清廷官制、宫廷文化和清初康乾盛世的民风民俗。小说对清初的官制作了较为详细的介绍,宫廷礼仪、典章文物、嫔妃制度等宫廷文化亦有交代。小说同时展示了康乾盛世的民风民俗,如《乾隆皇帝》中将清初上至帝王将相,下至三教九流普通民众的饮食服饰文化、生活方式、娱乐方式都作了一定的描写,从而为读者展开了一幅清初广阔的风俗画卷。

第三,小说具有爱国主义特质和复归传统文化的品格。二月河曾经明确地将《康熙大帝》的主题概括为"爱国主义"。"我写这书主观意识是灌注我血液中的两种东西,一是'爱国',二是华夏文明中我认为美的文化遗产。我们现在太需要这两点了。"(二月河:《与鲁枢元先生的通信》)"圣君思想"和"儒释道"融合思想是小说独特而重要的文化内涵。"圣君思想"体现在对康熙、雍正和乾隆三大帝王的着力刻画上,这源于二月河的独特历史观,他认为"杰出的帝王"是历史的创造者。儒家的"入世"、释家的"出世"、道家的"无为"思想在小说中交替呈现,这也赋予了小说传统文化品格。

二月河历史小说的艺术特征表现在:首先,既尊重历史史实又进行大胆地想象创造。作者曾对《清史稿》、《清圣祖实录》、《清世宗实录》等正史和《清稗类钞》等野史进行研究解读,做到大的历史事件基本上不违背史实,而在次要的情节方面则充分发挥艺术想象和创造力,不完全被事实材料所束缚。其次,塑造了一系列栩栩如生的文学形象。特别是既具雄才大略又富人情味的"帝王英雄"形象。小说将康熙、雍正、乾隆三个帝王置身于宏大而又错综复杂的历史事件中塑造其性格,维护大一统的民族团结是三个帝王的共同特征,但三者的性格又决不雷同:康熙是"文功武略直追唐宗宋祖,全挂子本事的一位皇帝",雍正是颇有心机的"冷面王",而乾隆则是"十全武功"皇帝。再次,小说具有强烈的现实感。《康熙大帝》针对的是国家的统一大业,《雍正皇帝》指涉的是反腐倡廉和改革问题,都具有现实影射性。

(杨新刚)

445. 唐浩明《曾国藩》中的曾国藩形象具有什么文化内涵?

唐浩明(1946—)的《曾国藩》(《血祭》、《野焚》、《黑雨》,湖南文艺出版

社 1990、1991、1992 年)，第一次比较全面而完整地再现了中国近代史上有着“三立(立德、立功、立言)”完人之称的曾国藩。小说视角新锐，刻画了一个既非神话化的圣贤完人，又非十恶不赦的历史罪人，而是充满悲剧色彩的文学形象。小说始终把曾国藩置身于中国近代社会的重大事件和错综复杂的矛盾冲突之中，既显示曾国藩事功之伟，又揭示了他悲剧命运的必然。同时作者在他身上寄托了深邃的文化意蕴。

首先，三重悲剧意蕴：一、文化的悲剧。曾国藩身处千疮百孔、百弊丛生、行将就木的封建社会末期，他却想在文化的废墟上重建周公孔孟的伟业，但他无论是整顿吏治还是参与“洋务运动”，都不能挽回清朝衰颓的历史命运。二、人生的悲剧。曾国藩办团练建湘军，在围剿洪秀全太平天国的军事活动中战功卓著，但却遭到无端的猜忌。兔死狗烹的悲剧在曾国藩身上得到了又一次证明。三、性格的悲剧。小说中的曾国藩性格具有两面性：既雄心万丈气魄雄大，又谨小慎微瞻前顾后；既冷酷残忍，又温情脉脉；既老谋深算，又偏听偏信；既相信事在人为，又笃信宿命难违。

其次，深邃的文化寄托。曾国藩这个形象寄托了作者对传统文化人格的诸多反思。其一是忠君思想。小说把曾国藩塑造成了一个忠臣形象。小说设置了王闿运密陈，胡林翼、左宗棠试探，王韬相劝，曾国荃拥戴和庐山道士陈广敷盖棺定论等五个情节来揭示曾国藩的忠君思想。其二，重德思想。曾国藩主张用人讲求德才兼备。“曾国藩观人用人，一向主张德才兼备，而更看重德。”

(杨新刚)

446. 如何评价张平的反腐小说《抉择》?

张平(1954—)的《抉择》(群众出版社 2001 版)曾获第五届“茅盾文学奖”，是弘扬时代主旋律的作品，反映了中国共产党反腐倡廉的信心和决心。小说以市长李高成为代表的反腐英雄与严阵为首的腐败分子艰苦卓绝的斗争为主线，展开故事，最终以腐败分子的被捕而结束，表达了正义必将战胜邪恶的主题。张平着力塑造了以市长李高成为代表的反腐英雄群像，上至省长、省委书记，下至中纺公司的工人干部，他们在国家利益和个人利益、群众疾苦和个人升迁的对立冲突中，毅然选择了前者，他们在欲海横流的社会大环境中依然葆有高贵的良知、高洁的情操和高尚的人格。

小说塑造了一位有着实干精神、清官意识和平民情怀的市长李高成。他是新中国第一批纺织学校毕业的中专生，从基层干起一直做到市长。他只知实干，只“谋事”而不“谋人”，不会溜须拍马更不善钻营。他在工厂是受人爱戴的厂长，在市民面前又是为民所爱的市长。李高成有一种自觉的清官意识，他始终将这种意识同自己的责任统一起来，将它同国家、人民的利益联系在一起。李高成出身农民，从政为官，既无飞扬跋扈之心，又无高高

在上之态，对平民草根阶层充满了爱意与同情。他接见请愿上访的工人，在寒夜中真诚地与工人代表对话，深入调查中纺的腐败问题，组织市政府救济贫困工人……这都说明了李高成身上高贵的平民情怀和民本思想。

当李高成通过明察暗访了解到“中纺”的腐败问题的内幕之后，特别是“青苹果娱乐城”和“特高特”的内幕逐渐被揭开后，他不惜以自己的政治生命和拆散自己美满的家庭作赌注，在市委书记杨诚的真诚帮助下，展开了同以严阵为首的腐败分子之间的殊死较量。面对妻子的背叛，面对严阵的淫威，面对可能身败名裂的险途，他义无反顾地选择了正义，如实地向省委汇报了“中纺”存在的问题。李高成是正确的是非观和义利观的化身。

同时李高成的思想中仍保留着浓重的家族意识与家长观念。正是他的过分热心，下属才更加肆无忌惮地欺下瞒上，肆意侵占、挥霍、挪用国家资财和工人们的血汗钱；也正是他将私人间的信任替代了必要的审计与监督，使得“中纺”的问题愈积愈多，郭中姚之流的谎言才让他一次次感动；对妻子的过度信任，也最终让她步人深渊，以至身陷囹圄。

小说在揭示人物性格深度方面的挖掘值得称道。小说着力刻画了李高成在面临身家性命、政治前程、家庭幸福等问题时的哈姆雷特式的犹豫、彷徨，而没有将他的性格简单化，最终让其在左右矛盾和最后的突围中实现了人格升华，从而增强了人物形象的真实性。

（杨新刚）

447. 如何解读周梅森的“战争与人系列”小说？

据周梅森（1956—　）说，《孤旅》、《军歌》、《国殇》这三部描写战争的小说，都是他“胡思乱想的产品”（周梅森：《并非自言自语》）。这种“胡思乱想”在其战争系列小说中充分表现了出来——关于历史、英雄以及二者之间关系的新思考。

周梅森试图在还原历史完整性的同时，以文学的笔法来表现历史的丰富性和多样性。历史中既有诚实磊落的正大光明，又有阴谋诡计的奸邪欺诈。周梅森的战争题材小说对历史真相的揭示，其意义不仅仅是对被有意遮蔽的历史进行无情指证，更是对原已展开的历史形成一种互文作用。周梅森笔下的英雄叙事充溢着对“历史”的反思，历史在他笔下具有多种展开的向度。“只需换一个视角，同样的事实便会呈现出许许多多不同的状态，僵板的历史和多变的现实，便在我们的想象中沟通了”。他的“战争与人”系列小说自觉不自觉地参与了对历史的重新想象与改写，它不仅仅停留在“一切历史都是当代史”的意义层面，还向人们提供了更多的接近历史真实的可能性。特别是《大捷》中对“大捷”和“枪击事件”的新闻报道，传达出了周梅森对历史的独特思考。新闻报道向来以真实性为第一生命，但小说中的“新闻报道”却颇耐人寻味。对同一事件的叙述，由于叙述人的叙述立场和主观

需要的不同,往往会出现迥异的结果。"大捷"在卸甲甸的父老乡亲无异于"大哀",在韩培戈则是大捷,阴谋变成了堂皇的凯旋。

周梅森曾说他的战争题材小说的主旨是"战争与人"。战争中最活跃的因素恐怕是英雄人物,因此,在战争小说中刻画英雄人物当然是顺理成章的。他笔下的英雄形象与新时期以前的革命英雄叙事中的英雄显然不同。首先,周梅森小说中的英雄是抗日战争时期,"国民革命军"的中高级军事将领及具有英雄气质的"国军"士兵。周梅森赋予他们"另类"的政治身份,改写和突破了此前形成的英雄叙事模式与创作禁区,更好地展示人性的深度,避免了人物形象塑造的平面化、类型化。其次,把人物置身于复杂交错的关系和环境中,更加充分地展示了人物的英雄气概和英雄气质。最后,塑造了一系列人性复杂的组合型性格的英雄人物。如《军歌》中的孟新泽、"耗子"老祁、田德胜,《国殇》中的杨梦征、白云森;杨皖育,《大捷》中的方向公、章方正、侯顺心、欧阳贵等,这些人物都具有某些英雄气质,但又都曾有过"不英雄"的历史或人性的弱点和缺点。至于英雄人物的"智慧",也大都是通过中国军人的"窝里斗"展示出来的,如《军歌》中暴动者的内讧、《国殇》中白云森与毕元奇的争斗、《大捷》中那位中将的险恶用心等等,莫不如此。

(杨新刚)

448. 评述《国家公诉》、《大法官》等公检法题材小说。

20 世纪 90 年代,以弘扬公安干警、法官和检察官英雄主义的英雄叙事,形成了一个创作高潮。法官和检察官作为中国法律的具体执行者,他们在商品经济时代的大潮中,抗拒金钱和权力的诱惑,为了国家和人民的利益,为了法律的神圣和尊严,庄严地履行着自己的职责和义务。周梅森的《国家公诉》(作家出版社 2003 年版)和张宏森(1964—)的《大法官》(山东文艺出版社 2001 年版),均反映了法官和检察官为了维护法律尊严而忘我奋斗的英雄壮举。

《国家公诉》和《大法官》既表达了强烈的时代情绪,又表现了为推进法制社会建设而当仁不让的历史主体精神,同时塑造了可敬的中国当代法制建设英雄形象。他们既要维护法律的尊严,又要维护人间的正义;既要为经济发展保驾护航,又把严惩打着改革和发展经济的幌子、大肆鲸吞国家资财的贪官污吏作为神圣的职责。如《大法官》中的杨铁如、陈默雷、林子涵,《国家公诉》中的检察长叶子菁。自觉的现代法制理性、对法律的无比忠诚和对国家人民极端负责的精神,是护法英雄的人格特征。《大法官》围绕着审判周士杰案,复审、改判吴西江案,改判王杏花案,起诉金城县政府案和执行金城公司案以及查处孙志、张业铭和王玉和等人的腐败案等情节,颂扬了一个法官英雄群体。杨铁如是法律的化身,把法律当做爹娘,以捍卫法律的尊严为己任。他认为,法官是法律的执行者和捍卫者,如果法律在法官手中得出

荒谬的结论，“公正而尊贵的法律将迎来它莫大的耻辱”。陈默雷是《大法官》中塑造的极富理想化色彩的法官形象，与杨铁如相比，他内敛而不张扬、灵活而又坚持原则，讲究战术和策略。在与腐败分子孙志等人的较量上，充分显示了他的政治智慧和处事才能。陈默雷坚持要把“公平、公正还给公民”的法律理念。在他看来，“老百姓把理应得到的东西看成了恩赐，看成了施舍”，“把法院看成是衙门”，是时代的悲哀。作为留法归国的新一代中国法官林子涵，以更新旧的司法观念和开创成功的新案例为天职，吴西江一案的复审、改判，她功不可没。她秉持着清醒的法律理念，对法官的职责有着坚定的信仰：“法官身上只有两重意义，正是那座著名的雕塑：左手托举的是天平，象征公平；右手高举的是达摩克利斯之剑，意在铲除罪恶。”不论是《国家公诉》，还是《大法官》，都塑造了执法英雄的高大形象，而且都从依法治国的角度探讨了现代人格和法律制度的完善与健全问题。

在表现技巧方面，这些小说自觉将当代素材和传统的公案小说及西方侦探小说的表现技法结合起来，将叙事的时代性、传奇性和曲折性相统一，将反贪、侦破、爱情等诸多流行元素相结合，创作出了既反映时代和社会情绪，又具有相当艺术水准的小说文本。

（杨新刚）

449. 如何评述曹文轩《草房子》的艺术成就?

曹文轩（1954—　）的《草房子》（江苏少年儿童出版社 1997 年版）是当代成长小说中的长篇力作。作品讲述了男孩桑桑刻骨铭心、终身难忘的六年小学生活，他亲身经历或耳闻目睹的一连串看似寻常却又震撼人心、催人泪下的故事，他和伙伴们在困惑与坚守、挫折与憧憬、眼泪与欢笑、苦难与超越中感悟、体验着生命无声的成长。其艺术成就主要体现在以下几方面：

首先，对“追随永恒”的独特表现。小说在时间维度上选取了早已逝去的童年作为叙写对象，并且极力淡化故事的社会背景，尤其对时代的意识形态特征作了虚化处理。虽然作品明确标示出“那是 1962 年 8 月的一个上午”，但整篇小说中我们找不到更多关于那个年代的历史证明，而是极力展现道义的力量、情感的力量、智慧的力量和美的力量。这些千古不变的元素可以联结无限的过去和无限的未来，给人以永恒的感动。

其次，对“古典情调”的情有独钟。《草房子》没有一以贯之的情节，每一章围绕一个核心人物展开片段式的故事，以主人公桑桑加以连缀贯穿。它不追求对环境、人物、情节、行动的逼真写实描写，也不凭借惊心动魄的故事情节来支撑全篇，而是借助它那自成风格的诗化语言展现人物精神情感上的微妙变化，如水墨画般勾勒出所表现对象的神韵，在平和、优雅、自然、纯净、忧郁的情调中揭示出人性人情中的极致之美。《草房子》也由此被称为“诗体小说”，被评论界誉为“古典主义的胜利”。

再者，人物形象塑造的极大成功。小说刻画了几个极富个性的儿童形象，如桑桑的调皮机智敢爱敢恨，秃鹤对尊严的执著捍卫，纸月的凄迷身世和恬静灵气，杜小康和细马遭遇厄运时的悲怆与自信等等。这似乎与作者80年代提出的"塑造未来民族性格是儿童文学的天职"的口号遥相呼应，但《草房子》在艺术上明显超越了作者当时在此观念下创作的《弓》、《古堡》等数篇"寓言式"、"哲理式"等有着"意念先行"、"理念主导"嫌疑的少年小说。《草房子》将其立意完全消融于故事情节与人物形象之中，并且境界更为高远，将"民族性"融入"永恒性"追寻之中，显示了作者"为人类提供良好的人性基础"的文学追求。此外，小说中的成人形象如油麻地小学校长桑乔、教师蒋一轮、白雀、温幼菊以及秦大奶奶等，也都个性鲜明有血有肉，围绕这些人物表现的父子之情、师生之情、乡情、友情等，也都融入了那永恒的人性美、人情美之中，丰富了小说的思想内涵，提升了其美学高度。

总之，这部"童年的精神生活史"体现了作者追随永恒的文学理想和忧郁古典的艺术情调，并以其优美的诗化语言、悲悯的人文情怀，表现了人性的价值和永恒的感动。

（杜传坤）

450. 毛泽东诗词的主要思想和艺术成就是什么?

毛泽东（1893—1976）既是一位伟大的政治家、军事家和思想家，同时还是位诗词大家。他在漫长的革命和政治生涯中创作了大量的诗词，就题材来说，既有戎马倥偬生涯的写真，又有祖国大好河山的描绘。就风格而论，既有气象恢弘"大江东去"式的以豪放风格见长的诗词，又有抒写柔情近于婉约词风的诗词。毛泽东的诗词无论是思想还是艺术均有值得称道之处。

在主题思想方面。首先，表现创造历史的万丈豪情。如《沁园春·长沙》、《采桑子·重阳》、《沁园春·雪》、《七律·长征》、《清平乐·六盘山》、《水调歌头·重上井冈山》、《七律·到韶山》等等。这些诗词表现了毛泽东带领共产党人创造中国新的历史的激情与自信，读之令人热血沸腾。其次，记录革命斗争和革命战争的胜利。如《西江月·井冈山》、《清平乐·蒋桂战争》、《如梦令·元旦》、《减字木兰花·广昌路上》、《蝶恋花·从汀州向长沙》、《渔家傲·反第一次大"围剿"》、《渔家傲·反第二次大"围剿"》、《西江月·秋收起义》、《七律·人民解放军占领南京》等等。写出革命军民胜利的喜悦与反动派失败的狼狈。第三，赞颂革命建设的成绩。如《七律二首·送瘟神》、《杂言诗·八连颂》等。通过诗词，毛泽东对人民在火热的革命建设中取得的成绩表达了由衷的欢欣。第四，对祖国大好河山的描绘。《菩萨蛮·黄鹤楼》、《采桑子·重阳》、《菩萨蛮·大柏地》、《清平乐·会昌》、《忆秦娥·娄山关》、《十六字令三首》、《七律·长征》、《念奴娇·昆仑》、《七律·登庐山》、《五律·看山》、《七绝·莫干山》、《七绝·五云山》和《七绝·观潮》等

等。毛泽东的足迹遍布中国的大江南北，无论是战斗的间隙，还是繁忙的国务活动之余，每到一处，他都会用诗词写出对祖国大好河山的赞美之情。第五，赠答与怀人。如《七律·和柳亚子先生》、《蝶恋花·答李淑一》、《七律·答友人》、《六言诗·给彭德怀同志》、《临江仙·给丁玲同志》、《浣溪沙·和柳亚子先生》、《七律·和周世钊同志》等等。第六，咏物抒怀。如《卜算子·咏梅》、《七律·冬云》等。

在诗词的艺术方面，首先，洋溢着革命的浪漫主义激情，意境宏阔辽远。由于毛泽东诗词中的意象多为巨型意象，故其意境宏阔。其次，将革命和建设题材与古典的诗词形式做到了完美结合。

（杨新刚）

451. 简评艾青1949年后诗歌创作的两次爆发及艺术成就。

艾青(1910—　)建国前在诗坛已经取得巨大的成就，1949年艾青的诗歌创作进入一个新阶段。建国后至1957年被打成“右派”前，他创作出版了《欢呼集》、《宝石的红星》、《海岬上》、《春天》和长诗《黑鳗》。这一时期的诗歌创作以颂歌为主，格调欢快明朗，既洋溢着诗人对祖国、对人民的深情厚谊，又充满了对未来新生活的向往与赞美。但诗歌亦存在表意过于直露的缺点。这一时期较能够反映艾青创作实绩的是其咏物诗和表现访问苏联与南美感兴的国际题材的诗作，如《一个黑人姑娘在歌唱》、《自由》、《在智利的烟盒上》等等。这些作品善于运用象征和暗示，表现丰富的生活内容和深刻的思想内涵，形式上侧重散文式的自由诗体；语言简洁明快，淳朴清新。

随着新时期的到来，艾青重返诗坛，诗歌创作的激情再次喷涌。仅1979年就创作了近百首诗作，进入其诗歌创作的第二个高峰期。《清明时节雨纷纷》、《在浪尖上》、《光的赞歌》、《古罗马的大斗技场》等诗作相继发表，并出版有《归来的歌》、《彩色的诗》、《域外集》、《雪莲》等诗集。其中诗集《归来的歌》(1980)既是新时期艾青的第一部诗集，又是其重返诗坛的标志性作品。共收入新诗60余首，《在浪尖上》、《光的赞歌》和《古罗马的大斗技场》是其中影响较大的诗作。《光的赞歌》全诗共9章，运用象征主义、暗示和联想的手法，揭示了“光”对于人类的巨大意义。在《古罗马的大斗技场》中艾青展开联想的翅膀，揭示了战败的俘虏迫于古罗马奴隶主的淫威，不得不充当其杀戮游戏玩偶的悲惨命运。古罗马人身着盛装从四面八方赶到大斗技场，仿佛庆祝战争的凯旋，吞噬奴隶生命的大斗技场，最终被愤怒的奴隶所捣毁。诗歌最后警告残暴的压制者，“以别人的生命作赌注的/就不可能得到光彩的下场”！同时提醒人们警惕现实生活中形形色色的“嗜血的猛兽、残暴的君王”和各种形式的“大斗技场”，昭示了人类社会反封建任务的长期性和艰巨性。

“归来”后的艾青创作题材涉及的范围逐渐扩大，表现生活的深度和力度也较颂歌时代有所强化，集中表现为对现实、历史的深沉反思和深情凝视。诗歌意象的艺术概括力和表现力增强，象征、暗示等表现手法的使用更加纯熟，表现形式上仍以自由体见长。

（杨新刚）

452. 何谓“何其芳现象”？

现代诗人何其芳（1912—1977），著有诗集《燕泥集》、《预言》、《夜歌》等。何其芳的诗歌创作风格随着时代和环境的变化而发生变化。所谓“何其芳现象”，是论者一般认为，何其芳的诗歌创作有“思想进步，创作退步”的倾向。

何其芳在20世纪30年代开始登上诗坛，最早走的是古典主义与现代主义相结合的创作之途，“这时我读着晚唐五代时期的那些精致的冶艳的诗词，蛊惑于那种憔悴的红颜上的妩媚，又在几位班纳斯派以后的法兰西诗人的篇什中找到了一种同样的迷醉”（何其芳：《梦中道路》）。他注重中西诗学的融会贯通，通过具体可感的意象恰如其分地表现抽象的情思。如他的《欢乐》、《爱情》、《梦歌》等诗作，兼具现代的形式与传统的诗心。抗战时期，他进入“同声歌唱”的时代，个性色彩逐渐淡化，唤醒民众、呼吁抗战的时代要求，成为其诗歌表现的主要内容，如《成都，我把你摇醒》等，传达出了时代的“共名”强音。进入解放区后，何其芳的创作风格发生了巨大的变化，由强调艺术个性与自我情感传达的现代派风格彻底向为人民而歌。如《生活是多么广阔》，歌颂了解放区崭新的生活：“生活是多么广阔，/生活又是多么芬芳。/凡是有生活的地方就有快乐和宝藏。”这些诗作充满了对新生活的无比憧憬和赞美，情感炽热而单纯，节奏轻捷而明快。建国后，何其芳完全成为颂歌型诗人，如他的《我们最伟大的节日》、《回答》等。“我愿意走遍全国，不管我的头/将要枕着哪一块土地睡下。”（《回答》）思想的单一和自觉的“遵命”意识，在某种程度上既制约了诗歌表现生活的广度，甚至简化了社会生活内容，并由此影响到了诗歌艺术形式的探索和创新。

何其芳的诗歌创作缺乏持之以恒的诗学理念，创作往往随着时代外部语境的变化而改弦更张。诗歌主题相对肤浅和单薄，既缺乏表现生活的广度，又缺乏开掘主题的深度，同时现代诗歌美学自觉意识和主体意识较为薄弱，因此，未能形成一定的风格。这也是他后期诗作艺术性不强的一个主要原因。

（杨新刚）

453. 余光中诗歌艺术风格有什么演变？

余光中（1928—　），福建永春人，生于南京。20多岁去台湾，50年代初

出版了处女诗集《舟子的悲歌》，此后又相继出版了《蓝色的羽毛》、《钟乳石》、《万圣节》、《莲的联想》、《五陵少年》、《天国夜市》、《敲打乐》、《在冷战的时代》、《白玉苦瓜》、《天狼星》、《与永恒拔河》、《余光中诗选》和《隔水观音》等。

余光中被称为"艺术上的多妻主义诗人"，主张转益多师，故而他的诗风多变，经历了由西洋化向古典化诗歌的转型。余光中的诗风随着文化语境和诗学思想的变化而变化。20世纪50年代，余光中在台湾，由于受到西方浪漫派的启发和新月诗派的影响，多写作格律诗；1958年，余光中赴美留学，置身于西化的现代诗潮之中，诗风现代色彩浓郁，如这个时期创作的《春天，遂想起》、《双人床》等。60年代后，他复归新古典主义，游走在传统与现代之间，如《乡愁》、《乡愁四韵》、《民歌》、《森林之死》、《白玉苦瓜》、《等你，在雨中》等。①

余光中的诗歌，构思奇巧，意境幽远，意味隽永，诗歌语言朴实典雅。如风靡大陆的《乡愁》，全诗共四节，分别代表人生的四个阶段，象征着乡愁笼罩了一生的岁月。母子、夫妻望眼欲穿而又永难相见，诗行虽短，深意无限。《春天，遂想起》中，作者运用了一个非常温暖而又含意丰富的词语"江南"，寄托不尽的乡愁："喊我，在海峡这边/喊我，在海峡那边/喊，在江南，在江南/多寺的江南，多亭的/江南，多风筝的/江南啊，钟声里/的江南/（站在基隆港，想——想/想回也回不去的）/多燕子的江南"。作者一唱三叹，将渴望归乡而又无奈的感情表达得淋漓尽致。余光中非常认同自己的中国人身份，因此他的诗歌意象多为中国式的意象，如《乡愁四韵》中的"长江水"、"海棠红"、"雪花白"和"腊梅"。余光中将古典意象镶嵌于现代的诗行之中，较好地实现了古典与现代的对接；同时又通过古典化的意象准确传达出了现代情绪与现代性体验。

（杨新刚）

454. 绿原《又一名哥伦布》细读。

绿原（1922—　）的《又一名哥伦布》创作于1959年，是当代文学"潜在写作"的典型诗歌文本。20世纪50年代中期，绿原因胡风案件的牵连被投入秦城监狱。在漫长的苦难岁月中，绿原并未沉沦倒下，在精神上保持着一种高贵的站立姿态。面对常人难以承受的生命之重，他既感到惶惑不安，又在焦灼中期待能够超越面临的苦难。该诗的《题记》中引用了法国思想家帕斯卡的名言"无限空间之永恒沉默使我颤栗"，表达了作者当时的真实心境。但他毕竟是个拥有坚定信仰和自我理想的坚强个体，经过痛苦的思索和追问，他没有跪倒在"极左"权杖的脚下。

① 孔范今主编：《二十世纪中国文学史》，1182～1185页，济南：山东文艺出版社，1997。

绿原用诗歌语言雕塑了一位中国20世纪的思想探寻者——哥伦布形象。这个形象身上既蕴涵着耶稣受难者的意味又闪现着西西弗对抗荒谬的决绝身影。与历史上信心满怀探索新大陆、攫取东方财富的哥伦布不同，他的出行没有欢呼和赞美，更没有鲜花和掌声，他被迫“告别了亲人/告别了人民，甚至/告别了人类”。他行走在孤独和寂寞的时间之海、禁锢和封闭的牢狱之中，“蓬首垢面”、“形销骨立”。与哥伦布更为不同的是，他的“圣母玛利亚”不是乘风破浪的航船，而是“四堵苍黄的粉墙”。他不是意气风发地行驶在烟波浩渺的一望无际的蔚蓝色海洋，而是置身于寂寞难当的“永恒的时间的海洋上”，身边没有振翅低飞掠过海面的鸥禽，只有可怕的和令人窒息甚至发疯的无尽寂寞，“再没有声音，再没有颜色，再没有运动”。

虽然孤独，前景又不容乐观，但20世纪的中国哥伦布却没有萎靡与消沉。相反，他坚守心中不熄的理想之火，以此对抗荒谬绝伦的现实。绿原的哥伦布身上有着加缪笔下的西西弗的某些精神特征，始终以警醒的姿态对抗绝望的现实，从而实现对苦难的超越与对现实的嘲讽。“这个哥伦布形销骨立/蓬首垢面/手捧着一部‘雅歌中的雅歌’/凝视着千变万化的天花板/漂流在时间的海洋上/他凭着爱因斯坦的常识/坚信前面就是‘印度’——/即使终于到达不了印度/他也一定会发现一个新大陆。”身处逆境，心含万般苦，但绝不会低下高贵的头颅。

诗歌对比手法的采用，有力地表现了难言的苦痛、现实的荒谬和顽强的抗争。

（杨新刚）

455. 牛汉、曾卓的诗歌风格有何异同?

曾同为“七月诗派”诗人的牛汉（1923—　）和曾卓（1923—2005）诗歌风格既有相同点，又有相异点。

相同点：首先，受胡风的“主观战斗精神”理念的影响，牛汉、曾卓二人的诗歌均具有强烈的现实主义特征，并且呈现出极富力度的阳刚之美。如牛汉的《鄂尔多斯草原》、《石像》、《我的家》、《我是一颗早熟的枣子》、《华南虎》、《鹰的诞生》、《汇合》、《半棵树》等，进击战斗精神和对生命的热爱之情凝聚在其火热的诗篇中。他用诗的语言塑造了对抗残酷命运、张扬自我战斗精神的意象，具有极强的审美震撼力，给人以莫大的精神鼓舞。如《鄂尔多斯草原》中原始雄强的奋起抗争精神力透纸背；《石像》赞颂了抗日英雄不朽的灵魂与不灭的英雄精神；《华南虎》中的“华南虎”虽处逆境，但雄风依旧，向往自由的世界；诞生于暴风雨中的雄鹰，其生命力之强劲自是温室中的花草难以比拟（《鹰的诞生》）；已是伤痕累累的“半棵树”，安然镇定迎接命运击打，有一种生的坚韧和绝不服输的精神（《半棵树》）。与牛汉一样，曾卓的《母亲》、《虎笼》和《悬崖边的树》等诗作，同样富有生的坚韧和力的壮美。



如立志解放普天下母亲的斗士(《母亲》),虎气犹存的"囚虎"(《虎笼》),悬崖边倔强的树(《悬崖边的树》)等,这些形象都极富豪强不屈宁折不弯的生命质感和超越时空的审美穿透力。

其次,二人均重视自我感怀的书写,与阳刚之美形成鲜明对比的是,这类诗歌情感的表达更加真挚和细腻。如牛汉的《悼念一棵枫树》、《麂子,不要朝这里奔跑》、《贝多芬的晚年》,曾卓的《我期待,我寻求》、《有赠》、《是谁呢》、《寂寞的小花》、《醒来》、《感激》、《无言的歌》等,这些作品既有内心情感的自然流露,又有人生世事的感悟,同时还有对人世间美好情感的渴望与赞美;既具有深沉的哲理,又饱含真挚的情感。

不同点:首先,二人笔下的意象一宏大,大处落笔;一微细,小处寄情。其次,一情感直露,不嫌张扬,读来酣畅淋漓;一细腻委婉,情思内敛,须慢吟细品。再次,牛汉的诗歌具有一种色彩美;曾卓的诗歌则独具素朴美。

(杨新刚)

456. 闻捷《天山牧歌》的主要艺术成就是什么?

《天山牧歌》(作家出版社 1956 年 9 月初版)是闻捷(1923—1971)第一部抒情诗集。全书收录《博斯腾湖畔》、《吐鲁番情歌》、《果子沟山谣》、《天山牧歌》等四个组歌,另外还有《货郎送来春天》、《哈兰村的使者》等九首散歌,以及叙事诗《哈萨克人夜送"千里驹"》等。这些诗歌以清新的格调、优美的语言、动人的形象,描绘了新疆维吾尔、哈萨克、蒙古等兄弟民族创造新生活的精神风貌,抒发了诗人对边疆各族人民的无限深情。其中最为人称道的是《吐鲁番情歌》和《果子沟山谣》这两组爱情诗。

闻捷的情歌已蜕尽了传统情诗幽婉感伤的情调,而赋予它们以全新的时代内涵和审美情趣。诗人笔下的爱情是与劳动和理想相关、健康向上的崇高爱情。像《苹果树下》、《葡萄成熟了》、《舞会结束以后》等,使我们透过爱情生活的表层,感受到边疆各族青年的劳动热情和理想追求,感受到他们对社会主义祖国的由衷热爱,感受到他们全新的爱情观和审美观。

从艺术上看,摄取具有浓厚生活情趣的恋爱场景,描摹恋人间曲折微妙的内心活动,是《天山牧歌》的首要特点。作者通过一幅幅极富情趣的边疆少数民族青年的爱情生活剪影,生动细腻地表现了恋人间复杂缱绻的情感波动。如《苹果树下》那对恋人的朦胧情愫和心理变化,就在一种象征性的劳动生活场景中获得了巧妙传神的表现:小伙子从春天追到夏天,又从夏天追到秋天;在春天,"奇怪的念头姑娘不懂得,/她说:别用歌声打扰我"。到了秋天,姑娘开始整夜整夜睡不着,她对小伙子说"有句话你怎么不说?"苹果的成熟与爱情的发展相映生趣,相得益彰,收到了极好的艺术效果。《天山牧歌》还具有浓郁的地方色彩。天山南北的自然风光、新疆各族人民的生活风情,都成为闻捷抒情诗的重要审美元素,这一切都被诗人用简洁的口

语、有韵的自由诗体表现得情趣盎然。

闻捷在建国初期的一片新生活赞歌中，奏出了自己独特的爱情乐章，这在视爱情为洪水猛兽的“极左”年代是难能可贵的。但他也不可能完全摆脱主流话语的影响。在他的情诗中所表现的劳动与理想背后，仍是当时流行的政治意识在支配着人们的爱情观和择偶观——枣尔汗姑娘要等恋人衣襟挂上一枚劳动奖章时才嫁给他(《种瓜姑娘》)，巴拉尔汗和恋人相约的婚期是“等我成了共青团员，/等你成了生产队长”(《金色的麦田》)……因此，当时就有读者称闻捷的情诗是“劳动加爱情的赞歌”，在摈弃了“爱情至上主义”的同时又陷入了“劳动至上主义”的泥淖，还不是现代意义上的爱情观。

(李钧)

457. 李季“石油诗”的成就主要表现在哪些方面?

李季(1922—1980)因创作了《玉门诗抄》、《玉门诗抄二集》、《石油六歌》(包括《石油万里从军行》、《生活之歌》、《向昆仑》、《钻井队长的故事》、《石油大哥》、《红卷》)等讴歌石油工人的诗歌，而被誉为“石油诗人”。

李季“石油诗”的思想内容：首先，记叙了中国石油工人的创业历程。为甩掉“中国贫油”的帽子，他们足迹踏遍祖国的长城内外大江南北、干旱的沙漠盆地、富饶的万里海疆。《玉门诗抄》、《生活之歌》、《向昆仑》、《钻井队长的故事》、《石油大哥》等诗篇，可谓一幅幅中国石油工人为祖国无私奉献的“作战图”，“战罢了川中转战到玉门，/克拉玛依摆擂台激战犹酣。/标杆钻井队并排比着打，/为祖国献石油人人争向前”(《石油万里从军行》)。诗歌展现了石油工人为国奋战的壮丽图画，既鼓舞人心，又催人奋进。

其次，反映中国石油工人艰难的成长过程。中国的石油工人大多数是复员转业军人，文化底子薄、科学知识贫乏，但他们敢于蔑视困难并进而克服困难。人人拿出战场上冲锋陷阵英勇无畏的精神，勇攀知识高峰，在较短的时间内成为科技能手。李季的诗歌反映了复退转业军人由英雄战士向英雄工人的转变过程。当年战场上的侦察班长经过刻苦认真的学习，最终成为业务尖子。“咱们谁都应该闯过这一关，/不会使用武器怎么作战？/搞建设就要尊重科学，/可不能大大咧咧只凭勇敢。//咱们都是毛主席的兵，/打仗、建设都要能过硬。/人人都要练成技术能手，/又勇又猛又有真本领。”(《钻井队长的故事》)诗歌刻画了知耻后勇、刻苦钻研、个个争先的早期中国石油工人平凡而伟大的形象。

第三，赞颂了中国石油工人为国分忧、为国奉献的精神。中国多个超大型油田的迅速建成，并在很短的时间内实现石油自给，满足中国工农业生产的需要。这与中国石油工人为国分忧、为国奉献的精神密不可分。石油工人为了工作可以一再推迟婚期，像大禹一样“三过家门而不入”。他们抛却卿卿我我的儿女私情，全身心投入忘我的奉献之中，并发出振聋发聩的诘

问："革命和建设的任务比山还重，/前进的道路上还横着许多艰难。/这时候就迷恋着安乐的家/，沉醉在爱人的怀抱？"(《向昆仑》)豪迈的英雄志战胜缠绵的儿女情，为国奉献当仁不让的使命感取代为小我营造舒适安乐窝的自私心。

第四，展现了中国石油工人战天斗地的豪迈情怀和英雄气概。身处恶劣的自然环境和艰苦的生活条件之中，没有坚定的信念和顽强的意志，很难成为一名光荣的石油工人。李季笔下的石油工人无不具有战天斗地的英雄气概和豪迈情怀，体现着"苦干硬干加实干"的精神，创造历史的自豪感和克服困难的凌云壮志，洋溢在诗歌的字里行间，读之令人倍受震撼与鼓舞。

李季诗歌的艺术特征：首先，洋溢着革命现实主义和革命浪漫主义特征。"轻车过玉门，/星夜出阳关。/跋涉三千里，/直奔昆仑山。"(《向昆仑》)阔大辽远的意境、雄豪壮美的意象、顶天立地的宏伟气概，无不体现着革命的现实主义和革命的浪漫主义激情。其次，诗歌具有音乐、韵律之美。

(杨新刚)

458. 试评郭小川诗歌的思想艺术成就。

郭小川(1919—1976)素有"战士诗人"之称，因其以"阶级"或"人民"的身份立言，又被视为"政治抒情诗"的代表诗人之一。著有《投入火热的斗争》、《致青年公民》、《雪与山谷》、《鹏程万里》、《两都颂》、《将军三部曲》("月下"、"雾中"和"风前")、《甘蔗林——青纱帐》、《昆仑行》、《月下集》和《郭小川诗选》等诗集。

郭小川的诗歌在思想内容方面具有如下特征：首先，表现革命时期峥嵘岁月和老一辈革命家丰功伟绩，如《一个和八个》、《严厉的爱》以及《将军三部曲》等等，揭示了革命事业的艰难曲折和胜利的来之不易。其次，展现革命建设的豪迈情怀，如《投入火热的斗争》、《闪耀吧，青春的火光》、《山中》、《致青年公民》、《甘蔗林——青纱帐》、《厦门风姿》、《林区三唱》、《乡村大道》、《望星空》和《昆仑行》等等。再次，书写美好的爱情，如《白雪的赞歌》、《深深的山谷》等，歌咏纯真的爱情。最后，对现实的深沉思考，如《秋歌》和《团泊洼的秋天》等，由热情赞颂向深沉思考转变，增强了诗歌的现实性。

郭小川诗歌的艺术特征：首先，无论是叙事诗还是抒情诗，无不充溢着革命激情。"闪耀吧/青春的火光！/我们为什么不能在这片国土上/创造惊天动地的奇迹，/让我们的仇敌/在遥远的角落里/唉声叹气？！"(《闪耀吧/青春的火光》)动人的诗行传达了积极参与国家建设的真挚情感、主人翁精神和创造历史的主体意识。

其次，郭小川在诗歌中塑造了一系列以革命利益为最高鹄的革命者形象。郭小川笔下的革命者形象不仅为中国的革命建设奉献青春热血，同时立志解放全人类。"我和我的同志们一样，/决不只是'自扫门前雪'，而是定

管'他人瓦上霜'。/我们要把长安街上的灯火,延伸到远方;让万里无云的夜空,/出现千千万万个太阳。/我们要把广漠的穹隆,/变成繁华的天安门广场;/让满天的星斗,/全成为人类的家乡。"(《望星空》)诗歌赋予抒情主人公以雄阔的视野和宽广无比的胸怀,用诗的语言塑造了立足华夏、放眼世界的民主斗士形象。

第三,诗体形式多变。郭小川对诗歌表现形式有着鲜明的自觉意识:"我在努力尝试各种体裁。民歌体、新格律体、自由体、'楼梯式'以及其他各种体裁,只要能够有助于诗的民族化和群众化。"(郭小川:《月下集·权当序言》)如《投入火热的斗争》、《向困难进军》等诗作,采用马雅可夫斯基的"楼梯式";《白雪的赞歌》则采用半格律体(或半自由体);《将军三部曲》采用自由体;《祝酒歌》、《青松歌》采用民歌体;而《甘蔗林——青纱帐》、《团泊洼的秋天》、《乡村大道》等诗作则采用"长廊体"(又称为"新辞赋体"或"长句体")。诗歌表现形式的多变,为诗歌主题的表现和作者丰富细腻情感的表达创设了条件。

(杨新刚)

459. 贺敬之政治抒情诗的思想特征和艺术风格是什么?

贺敬之(1924—)创作了为数颇多而且多为长篇的"政治抒情诗",如《放声歌唱》、《东风万里》、《十年颂歌》、《雷锋之歌》、《西去的列车窗口》、《回答今日的世界》、《中国的十月》和《八一之歌》等等。

贺敬之政治抒情诗的思想特征:首先,歌颂伟大的祖国和人民,表达了无比忠诚的赤子情怀。由于作者是深受《在延安文艺座谈会上的讲话》精神影响下成长起来的革命作家,因此,他为革命而创作的意识非常明显,其政治抒情诗充满了对党、祖国和人民的深情厚谊。"用真情实感去歌颂光明事物——我们的党、人民和社会主义祖国,是应当的。"(《贺敬之诗选自序》)因此,他的政治抒情诗多为颂歌。

其次,能够准确捕捉时代的主旋律,并且将时代的最强音和自我真切感受及时表现出来。如他的《东风万里》、《十年颂歌》、《雷锋之歌》、《回答今日的世界》、《中国的十月》、《八一之歌》等,分别将党的会议、十周年国庆、"向雷锋同志学习"热潮和"八一"建军节等社会重大政治活动、重要节庆和领导人的倡议号召,作为诗歌的表现内容,从而与时代的主旋律紧密相连。

第三,赞美在党的思想哺育下而成长起来的英雄人物。《雷锋之歌》和《回答今日的世界》,分别赞颂了雷锋和王杰的高尚思想和光辉形象。

艺术风格:首先,情感坦荡,不事遮掩,直抒胸臆,诗作透露出无比真诚的革命激情。"我的共和国!/我怎么能不/千百次地/为你歌唱?/千百次地/呼唤:/祖国呵——我们的母亲!/党呵——/母亲的/心!"(《十年颂歌》)呼号式的情感激流,锐不可当,汹涌澎湃。

其次，复沓技法的运用。复沓手法的使用，应当源自诗人对传统诗歌表现形式的有益借鉴，回环往复的诗句充分细致地将作者内心涌动难抑的情感表达了出来。

第三，诗体形式多变。马雅可夫斯基的“楼梯式”、自由体、新格律体，在其政治抒情诗创作中都有所尝试。表现形式的多变既是准确传达繁复的表现内容的客观要求，又反映了诗人拥有一颗跃动不已的诗心。

当然，贺敬之的政治抒情诗表意过于直露，缺乏意象的营造，也影响到了其诗歌的艺术表现力和生命力。

（杨新刚）

460. 公刘诗歌前后期风格发生了怎样的变化？

公刘(1927—2002)从解放前就开始诗歌创作，建国之初驻守在祖国的南疆，创作了大量取材军队和边地风土人情的诗歌。1950年代换防北方，诗风为之一变，放下南疆的“叶笛”，拿起北国的“唢呐”。著有《边地短歌》、《黎明的城》、《神圣的岗位》、《在北方》等诗集。1980年代公刘创作了《母亲——长江》、《骆驼》、《大上海》等诗集，另外，还创作有长诗《尹灵芝》。

公刘前期的诗歌总体呈现一种颂歌的特质。“我是一个跟着红旗前进的士兵，/曾经默默地用行军的脚步，/丈量过对祖国的爱情”(公刘:《南望云岭》)。因此，赞颂祖国和战士对祖国的感情成为他诗歌的主要表现内容之一。如《西盟的早晨》写道:“在哨兵的枪刺上/凝结着昨日的白霜，/军号以激昂的高音，/指挥着群山每天最初的合唱……//早安，边疆！/早安，西盟！/带枪的人都站在岗位上/迎接美好生活中的又一个早晨……”士兵为国戍边的奉献精神和爱国豪情跃然纸上。而《五月一日的夜晚》和《丝》则赞颂了伟大的祖国和勤劳的人民。

公刘前期的诗歌具有较强的“建立在情感想象基础之上的艺术概括的能力，和重视诗的整体构思、重视抒情角度、表现方式探索的艺术趋向”，同时，他还“尝试将南方的‘梦幻和情思’，与北方的广袤、雄浑和‘哲思’结合起来”的诗体形式，①如他的《运杨柳的骆驼》和《禽兽篇》等等。诗歌意象的构筑和作者情思的表达，极为准确地融合在一起，表现了诗人的匠心。

公刘在1950年代亦创作了部分爱情诗，如刊载于《诗刊》的《迟开的蔷薇》组诗，感情奔放真挚，表达了渴望爱情而又与爱情失之交臂的痛苦和遗憾。“我的心房里，/爱情在酣睡，/只有一个人能唤醒它，/我不知道这个人是谁。”(《只有一个人能唤醒它》)“只有一片隐痛，宛如暴君/蹂躏我的心:/莫要拷问我，我已经招认:/怯懦，便是我全部的过错和不幸”。(《羞涩的希望》)渴盼爱神的莅临、鼓动爱情的脚步、自责爱情的逝去，诸种情绪表现得

① 洪子诚:《中国当代文学史》，72页，北京:北京大学出版社，1999。

淋漓尽致。

公刘后期的诗作，题材逐渐拓展，如他的《大上海》、《母亲——长江》集和《骆驼》集中大部分诗歌，既描写东方都市的文化景观，又着意于西部文化深度的探寻；既歌颂母亲河的伟大，又纪录游踪履痕。后期诗歌的风格更加成熟老练，诗歌的意象、意境和表达方式均有上乘的表现。首先，表现为深沉的现实主义特征，如《关于〈摩西十诫〉》、《上访者及其家族》等，诗歌深刻的象征意蕴和现实反思力度凸显；其次，情感的表达更加直接与炽烈，如《伤口》、《你！大运河》、《为灵魂辩护》等，为了表达内在激情，诗人不惜冒险采用直白的诗句；第三，情感更加深沉复杂，如《誓》、《献给宪法第十四条的恋歌》等，既表现了时代思潮的奔涌和诗人心灵的解放，又表达了对正义与人道理念的信仰。

（杨新刚）

461. 简论流沙河的诗歌。

流沙河（1931— ）创作有《流沙河诗集》（1982）和《故园别》（1983）等诗集。流沙河的创作至少在两个方面取得了较大成就，其一为咏物感悟和思人感怀诗，其二为爱情诗。

首先，流沙河的咏物诗《草木篇》（1957），在20世纪50年代诗坛上引起人们的极大关注。《草木篇》由《白杨》、《藤》、《仙人掌》、《梅》和《毒菌》五首散文诗组成。在诗中流沙河以物喻人，表达了明确的爱憎情感，既歌咏人与草木所共有的美好品质和坚韧意志，又鞭挞了人世间像“藤”与“毒菌”一样令人无比厌憎的人格。如“她，一柄绿光闪闪的长剑，孤零零地立在平原，高指蓝天。也许，一场风暴会把她连根拔去。但纵然死了吧，她的腰也不肯向谁弯一弯！”（《白杨》）“她不想用鲜花向主人献媚，遍身披上刺刀。主人把她逐出花园，也不给水喝。在野地里，在沙漠中，她活着，繁殖着儿女。”（《仙人掌》）高大挺拔的白杨象征了坚强不屈的高贵的傲骨与气节，泼辣的仙人掌象征了人类顽强的生命力。

其次，流沙河还创作了优美动人的爱情诗。如《雨中》、《情诗六首》、《蝶》等。《雨中》诗句精准刻画了初恋情人间，因了羞赧而“言不由衷”的情态，真切动人，令人低回不已。

第三，对世事、命运的追问与感恩。历史岁月的感怀、残酷命运的诘问、苦难中的甜蜜，均成为流沙河诗歌表现的主要内容。如他的《故园六咏》、《梦回西安》、《就是那一只蟋蟀》等，或发出蹉跎岁月才华无处施展的喟叹，或痛心斯文扫地、文化遭难，情似发自寒潭，读之令人心意俱冷，彰显了其诗歌独特的现实批判性。

流沙河诗歌的艺术特色：

首先，咏物抒怀，选取富有表现力与意蕴承载力的诗歌意象。如《草木

篇》中的“白杨”、“藤”、“仙人掌”、“梅”和“毒菌”五种意象。又如《就是那一只蟋蟀》中的“蟋蟀”等，古往今来啼叫秋声的蟋蟀，曾被文人赋予丰富的文化内涵，作者在这里借“蟋蟀”这个意象，将台湾同胞的乡愁准确地表达了出来。负载着深厚文化含义的“蟋蟀”，贯穿了历史、现在和未来，真实刻画了海峡彼岸游子深沉的思乡之情。意象虽然为习见的秋虫，但却寄托着邈远的文化深意。其次，流沙河的诗作大多韵律优美，诗歌语言富于音乐美。

（杨新刚）

462. 昌耀新边塞诗具有怎样的风格特征？

自20世纪50—80年代，昌耀（1934—2000）创作了大量的“新边塞诗”。青海、新疆等边地的风光人物、历史沿革、文化遗迹、现实的沧桑巨变都成为他诗歌的表现内容。

辽远宏阔意境的营构和巨型意象的提炼是昌耀边塞诗的第一个特点。昌耀的边塞诗注重描绘粗犷厚重的大西北，意境辽远宏阔，决非江南小巧的微型盆景。赭黄色的大地、雄壮的青藏高原、广漠无垠的戈壁、广阔的草原都成为他笔下的巨型意象，如《这是赭黄色的土地》、《柴达木》、《旷原之野——西疆描述》、《夜行在西部高原》、《峨日朵雪峰之侧》、《黑河》、《驿途：落日在望》和《河床——〈青藏高原的形体〉之一》等，均描绘了巨型意象，形成了广阔与壮美兼具的审美风格。

独具沉郁的历史沧桑感是昌耀边塞诗的第二个特点。面对亘古永存的高山大河或先人们活动留下的文化遗迹，昌耀既感喟时光的倏忽即逝，又叹服历史的厚实与凝重。如《题古陶》、《山旅——对于山河、历史和人民的印象》、《驻马于赤岭之敖包》、《河西走廊古意》、《在敦煌名胜听驼铃寻唐梦》、《戈壁纪事》等，于静思中感怀逝去的绝响，遥听历史的心音，用现实的情怀温暖历史的冰冷。

富于粗砺雄强的主体精神，是昌耀边塞诗的第三个特点。昌耀一反传统的边塞诗的凄清之风，而赋予其粗砺雄强的独特气质。如《鹰·雪·牧人》、《鼓与鼓手》、《筏子客》、《水手长—渡船—我们》、《背水女》、《丹葛尔》、《河床——〈青藏高原的形体〉之一》等。无论是他笔下的“筏子客”、“水手长”、“背水女”，还是作者人格化了的雄鹰、骆驼、河床都具有此种特质，它们是西北民族文化品格的象征，也是坚韧顽强的生命力的象征。

（杨新刚）

463. 从食指《相信未来》到北岛《回答》，诗歌精神发生了怎样的变化？

食指（1948— ）的《相信未来》和北岛（1949— ）的《回答》分别表达了

两种不同的主题和新的诗学思想。前者表达了诗人面对人世间无尽的苦难，依然葆有乐观的情怀，依然“相信未来”；但北岛却对历史表达了强烈的质疑与反思。前者是由革命现实主义诗歌向朦胧诗过渡的标志性作品，但在诗歌表现方面已体现出新的诗学观念，即用象征性的意象表示无尽的苦难。后者的主题则明显地与颂歌型的诗歌区别开来，毫不客气地指斥现实：“卑鄙是卑鄙者的通行证，/高尚是高尚者的墓志铭。”

北岛等人朦胧诗的出现，打破了中国1950年代以来诗歌创作中革命现实主义和革命浪漫主义一统天下的固有局面。对历史的反思和个体主体命运的关注，取代了表现回忆革命岁月、书写老一辈革命家的丰功伟绩和颂扬新时代的英雄楷模等主题；直抒胸臆的表达方式被相对比较“朦胧”或模糊的表达方式所置换；线性的因果逻辑被复杂的情感逻辑所替代。

首先，历史的反思与现实的质疑。诗人运用理性主义、人道主义、个性主义的思想武器，反思和质疑建国以来，特别是十年内乱给中国社会和普通民众带来的沉重灾难。如《回答》说：“告诉你吧，世界/我——不——相——信！/纵使你脚下有一千名挑战者，/那就把我算作第一千零一名。”“我不相信天是蓝的/我不相信雷的回声，/我不相信梦是假的，/我不相信死无报应。”质疑正统说教的合理性和合法性，挑战传统观念，是早期朦胧诗歌的显著思想特征。

其次，重新确立主体意识，重建信仰之塔。“如果陆地注定要上升，/就让人类重新选择生存的峰顶。”(《回答》)舒婷、江河、芒克和顾城等人的一部分诗作，表达了重建信仰的主题，如顾城的《一代人》：“黑夜给了我黑色的眼睛，/我却用它来寻找光明。”

诗歌艺术“对现实主义审美范式的突破和对诗歌艺术思维的恢复，由写实转向写意，由具体转向抽象，由物象转到意象，由明晰转向模糊，着重于表现多变、曲折和丰富的主体世界”①。尤其“意象”的匠心创设，使诗歌获得了深度解读的可能。

注重象征主义和表现主义手法的运用，使用暗示、譬喻、通感等现代诗歌的表现技巧，极大冲击了单调的现实主义表现手法，大幅度提升了当代诗歌的艺术表现力。

（杨新刚）

464. 顾城、梁小斌诗歌的儿童视角有何不同?

儿童的眼睛多纯洁明亮，几乎不沾染丝毫的杂质，他们的眼睛不会背叛他们的心灵。无论光明还是黑暗，儿童的眼睛往往非常诚实地告诉心灵。儿童不懂指鹿为马、颠倒黑白，更不懂文过饰非，施行“瞒和骗”主义。因此，

① 王万森主编：《新时期文学》，96页，北京：高等教育出版社，2001。

顾城(1956—1993)和梁小斌(1954—)的有些朦胧诗往往从儿童的视角去反映生活的真实,一种赤裸裸的严酷的真实。

顾城儿童视角的诗作多侧重描写理想主义。如他的名作《我是一个任性的孩子》充满理想色彩,单纯明丽,富有自由独立精神。顾城曾经说过他爱美,而且酷爱一种纯净的美,他正是用孩子的眼睛去找寻美,用儿童的心理去营造美的意境。"我是一个任性的孩子/我想涂去一切不幸/我想在大地上/画满窗子/让所有习惯黑暗的眼睛/都习惯光明"。顾城的确有一颗天真童心,任性与率真、理想主义与完美主义,是顾城儿童视角所独具的精神特质。以儿童的世界观和思想意识,抗拒黑暗的成人世界中勾心斗角、尔虞我诈的丑恶德行。

如果说顾城走入苦心营构的"童真世界",侧重表达儿童天真纯洁的"理想国",而梁小斌则借重儿童的真实所见来完成对历史和现实的反省思考。他采用一种回忆兼倾诉的方式,将残酷的历史以儿童的目光真实呈现在读者面前,表现了一种由衷的忏悔之情。"妈妈,/我看见了雪白的墙。//早晨,/我上街去买蜡笔,/看见一位工人/费了很大的力气,/在为长长的围墙粉刷。//他回头向我微笑,/他叫我/去告诉所有的小朋友:/以后不要在这墙上乱画。"(《雪白的墙》)反省迷乱的过往、重树理想之塔和信念的决心,同时深藏在孩子般忧伤的哭诉之中。儿童不会对现实进行"剪辑"和"删改",他们的眼睛如同摄像机一样,将现实原原本本地记录下来。梁小斌的深刻性即在于此。"中国,我的钥匙丢了。/那是十多年前,/我沿着红色大街疯狂地奔跑,/我跑到了郊外的荒野上欢叫,/后来,/我的钥匙丢了。//心灵,苦难的心灵/不愿再流浪了,/我想回家,/打开抽屉、翻一翻我儿童时代的画片,/还看一看那夹在书页里的/翠绿的三叶草……"(《中国,我的钥匙丢了》)不事隐瞒是儿童的天性之一,梁小斌敢于告诉人们:一代人蹒跚走出"瞒和骗"的大泽,不幸又陷入虚无主义的泥淖。

(杨新刚)

465. 舒婷诗歌具有怎样的独特抒情形象?

舒婷(1952—)是20世纪中国"朦胧诗"派的代表人物,著有《双桅船》、《舒婷顾城抒情诗选》和《会唱歌的鸢尾花》等诗集。

舒婷诗歌中的意象非常丰富,而且各自具有丰厚的内蕴。如《致大海》中的"大海"、《船》中的"船",《致橡树》中的"橡树"、"凌霄花"、"木棉",《双桅船》中的"船"与"岸",《日光岩下的三角梅》中的"三角梅",《当你从我的窗下走过》中的"灯",《土地情诗》中的"土地"……

舒婷的诗歌意象至少可以分为三类,这些意象均寄托着舒婷对社会人生和女性命运的特殊感悟。一类是比较宏大而中性的意象,比如"大海"、"橡树"、"灯"和"土地"等等。舒婷将大海与生活相类比,"大海——变幻的

生活，/生活——汹涌的海洋。"(《致大海》)在《致橡树》中，她将橡树比作高大伟岸的男性。《当你从我的窗下走过》中的"灯"，则象征着不息的理想火炬。

另一类是有特指的意象——独立坚强和自由解放的女性。比如《致橡树》中的"木棉"，就是独立不倚、自强图存女性的真实写照，《日光岩下的三角梅》中的"三角梅"，亦具有相同的内涵。《神女峰》中的"神女峰"，则将女性自由解放的时代最强音弹奏得分外响亮："沿着江峰，/金光菊和女贞子的洪流/正煽动新的背叛/与其在悬崖上展览千年/不如在爱人肩头痛哭一晚"。

第三类是关于爱情的意象——作者多用"船"与"海"来形容二者的关系。如《船》中"搁浅"的船与"大海"相望而不可即，两情相悦，但碍于种种爱情之外的羁绊，有情人难成眷属；《双桅船》中海岸和航船分别代表着痴恋的彼此，"是一场风暴、一盏灯/把我们连系在一起/是一场风暴、另一盏灯/使我们再分东西/不怕天涯海角/岂在朝朝夕夕/你在我的航程上/我在你的视线里"，充满了对爱的自信与坚贞。

（杨新刚）

466. 简论雷抒雁、张学梦诗歌的现实主义风格。

雷抒雁(1942—　)和张学梦(1940—　)均是为时代而歌的歌者，在艺术上具有突出的现实主义风格。

雷抒雁以军旅诗人的身份登上诗坛，80年代中后期曾经出版过《沙海军歌》和《漫长的边境线》等诗集，但因诗歌表现生活的深度不够，故未产生较大反响。70年代末，随着关于真理标准大讨论的开展，雷抒雁的诗歌创作进入一个新境界。《小草在歌唱》的发表，为他奠定了在当代诗坛的地位。

对梦魇般的十年"文革"进行深刻的反思、实现人的解放，成为这一时期他诗歌所要表现的主题。前者的代表作就是传诵一时的《小草在歌唱》，它控诉了人妖颠倒、是非混淆、黑白不分的"文革"时期，极左路线对真理的压制和对生命的摧残。关于实现人的解放这个主题，雷抒雁有着非常明确的认识："我的主题：人，以及人的解放。一切残害人和压制人的解放，都与我的诗格格不入。"(雷抒雁：《春神·代序》)人性的探索和人的解放，成为他孜孜以求的主题诉求。《太阳》、《光彩》、《悲哀》、《谜》、《种子啊，你醒醒》等诗作，均反映着一定的启蒙意识。

雷抒雁诗作的现实主义特征还体现在对改革精神的呼唤和对祖国母亲的深情眷恋。《种子啊，你醒醒吧》简直就是一支鼓动亿万民众向新时代进军的号角。面对波折和苦难，他没有一昧抱怨，对祖国仍抱以无限深情。他在《诗人的心》中深情地说："挫折和磨难，/贬谪和流放，都无法消除我/对自然的孩子般的天真"。《黑土地》、《松花江上的遐想》、《父母之河》、《海的向

往》和《江南，我的梦境》等诗作充分体现了作者对祖国的一片赤子之心。

张学梦70年代末期开始登上诗坛，《现代化和我们自己》是他的成名作也是代表作。张学梦的现实主义特征主要体现在对中国"现代化"这一宏大主题的书写上。《现代化和我们自己》就表现了时代和民族的悲剧性体验：现代化的美好期待与落后现实形成的巨大反差，而导致的一种急于获致现代性的深度焦虑。又如《致经济学家》中写道："蓦然站起呀/把僵化的水平线突破"，"敢于发表些/充满时代气息的/新鲜学说"，"要敢于跨高栏似的/把过去的权威们/一个个超过"，诗歌饱含改革、创新的现代精神，这是诗人感应时代前进的脉搏而发出的呼声。

（杨新刚）

467. 试比较江河、杨炼的"文化寻根"诗歌。

"朦胧诗"派作为一个诗歌流派在1980年代初的几年内发生了分化，一部分诗人辍笔，一部分则转向了"文化寻根"主题的书写，江河（1949— ）和杨炼（1955— ）是其中的代表。

杨炼是较早进行"文化寻根"探索的朦胧派诗人，在1980年代初期，他就创作了《自白——给圆明园废墟》，进行"文化寻根"主题的探寻和表现。江河的《从这里开始——给M》和《祖国啊，祖国》亦体现着"文化寻根"的深层意蕴。

江河的"文化寻根"主要聚焦于对传统神话的反思，希图以此作为思考传统文化的一个向度。他的代表作是有着"现代民族史诗"之誉的长诗《太阳和它的反光》。该诗从构思到完成历时四年之久。它由《开天》、《补天》、《结缘》、《追日》、《填海》、《射日》、《刑天》、《斫木》、《移山》、《遂木》、《息壤》、《水祭》十二章组成。在诗人心中，诗歌中的古代文化不仅是现代人探寻中国文化的线索，而且成为当代文化再造的重要组成部分。不过江河的"文化寻根"诗歌，在主题和表现形式方面均存在着明显的不足，既缺乏对传统的审慎和反思，只为传统而传统，又缺乏现代意识的烛照和指导。

杨炼的"文化寻根"与江河有着很大的差异：首先，瞩目历史文化遗迹，展示丰富的历史文化意蕴。如《半坡》（《神话》、《石斧》、《陶罐》、《穹庐》、《墓地、《祭祀》）和《敦煌》（《朝圣》、《高原》、《飞天》、《雕塑》、《命运》、《颂歌》）组诗，通过对民族文化遗迹的诗性描绘，反思民族苦难命运。其次，挖掘民俗文化和宗教中倔强的生命强力。如《诺日朗》和《西藏》（《浴神节》、《古海》、《布达拉宫》、《甘丹寺随想》、《天葬》）等诗作。前者将藏民的宗教意识与现代生命哲学相融合，表现生命力的雄强，后者则揭示了藏传佛教中的生命轮回过程及其意义，庄严的生与炽热的爱、达观的洞彻与必然的终结是该诗的主题。第三，对人类永恒问题的追思探寻。如《天问》和《与死亡对称》等诗作。

杨炼的“文化寻根”诗歌在艺术上呈现如下特征：首先，主题具有朦胧性和复义性，有些诗歌深奥难解。其次，体裁上多为组诗，结构庞大。再次，诗歌象征主义手法的过度使用，使得意象繁复而陷入堆砌与迷乱之中。

（杨新刚）

468. 海子“新乡土抒情诗”的主要抒情母题有哪些？

海子（1964—1989）是一位执著于诗歌理想的诗人，1980年代中后期创作了大量的抒情诗和七部长诗即“《太阳》七部书”。

精神家园的重建是海子“新乡土抒情诗”的抒情母题之一。他将自己的童年与少年时代积累的乡村生活经验，凝结成一个相对质朴、单纯的世界，并希望在这个世界里建构属于自己的精神家园。他笔下的“麦地”、“太阳”，被他赋予了独特的精神指向和意涵。“全世界的兄弟们/要在麦地里拥抱/东方，南方，北方和西方，/麦地里的四兄弟，好兄弟/回顾往昔/背诵各自的诗歌/要在麦地里拥抱”（《五月的麦地》）。因此，海子诗歌中的麦地、草原、村庄、太阳、月亮、天空、女孩子、向日葵、树木、雄鹰等，往往成为带有独特的文化意味的意象，感情基调既不大肆张扬，又不消沉哀伤。

拷问人类当下共同命运亦是海子的“新乡土抒情诗”的抒情母题之一。如他的长诗《土地》，全诗“拥有一个大型的象征体系，由生动的灵兽和诗歌神谱组成；长诗的主题涉及人类在当代的整体命运”①，失去了“大地”——精神家园的人们只能依靠肤浅的欲望来确证自我的存在。长诗中的“王子”形象，无疑被海子注入了自己独特的精神气韵，对王子受难、承当和牺牲等行为的书写，为人类摆脱漂泊无着的无聊肤浅状态提供了一种思考向度。

（杨新刚）

469. 西川、王家新等“知识分子写作”的诗歌特征是什么？

20世纪90年代中国诗坛上打出了“边缘写作”、“知识分子写作”、“民间写作”的旗帜。西川（1963—　）与王家新（1957—　）是“知识分子写作”的倡导者。所谓“知识分子写作”，大致是指诗歌写作的专业性、人文性和独立性。所谓专业性，是指经过时代的淘洗与选择后，诗歌创作与诗人越来越成为一种高难度的技巧写作和耐得住寂寞的职业。所谓人文性，是指既要坚持知识分子的批判精神，又要坚持知识分子的理想主义与人道主义立场。所谓独立性，即要求诗歌及诗人坚持其不媚俗、不寻求庇护、追求一种独立不倚的自由精神与价值原则。②

① 洪子诚：《中国当代文学史》，309页，北京：北京大学出版社，1999。

② 王万森主编：《新时期文学》，121页，北京：高等教育出版社，2001。

西川是诗歌写作中较早提倡“知识分子精神”的人。“他渴望在自己的诗歌中实现一种复杂性、矛盾性与含混性，由词语、意象衍生出富于抒情与沉思意味的文化想像。这使西川的诗歌有一种强烈的宗教感和热烈的抒情性，其总体的语调是高昂有力的，体现了诗人对诗歌感染力的追求。”①

王家新20世纪80年代末至90年代初创作了《星空：献给一个人》、《中国画》、《从石头开始》、《草原》、《瓦雷金诺叙事曲》、《一个劈木柴过冬的人》、《词语》、《帕斯捷尔纳克》、《卡夫卡》等作品。他“善于从他所喜爱的文学大师如卡夫卡、帕斯捷尔纳克、叶芝、布罗茨基等人那里，汲取营养，并将自己的文学目标定位在对时代和社会历史的反思与批判的基点上”②。比如他的《帕斯捷尔纳克》，塑造了一位在黑暗年代坚守信念和良知的勇敢承担者形象。“这就是你，从一次次劫难里你找到我/检验我，使我的生命骤然疼痛”；“不是苦难，是你最终承担起这些/仍无可阻止地，前来寻我们”。

（杨新刚）

470. 简论于坚、韩东、伊沙等“民间写作”的诗歌特征。

于坚（1954—　）、韩东（1961—　）和伊沙（1966—　）等人提出“民间写作”的诗歌写作主张，所谓“民间写作”，就是坚持与“知识分子写作”相左的立场，质疑知识分子的批判启蒙立场和人文价值准则的合法性。他们明确提出从思想内容到表现方式以及诗歌语言等方面完全放弃“知识分子写作”的价值取向，而全面走向“民间”。

在审美上，“民间写作”具有如下特征：

首先，反精英主义和启蒙立场，要求诗人摆脱伪正经、矫清高的假模假式的精神贵族姿态，由高高在上的轻浮飘逸着陆于安稳平实的大地，即向平民诗学靠近。主张返朴归真，将反映属己的生命真实、生活真实和感受的真切，作为诗歌传达的重要主题。

其次，反崇高、反文化，有意在诗歌中展示粗俗、可憎可厌的物象和场面。如于坚《山里人的歌》中写道：“我要你们城里去/可是我的脸是多么黑啊/黑得就像烧糊的马铃薯”。黝黑的面孔被写成了“烧糊的马铃薯”。韩东的《有关大雁塔》、《你见过大海》等诗歌中，原本极富文化内涵两个意象“大海”和“大雁塔”，仅仅变成了能指，其内蕴丰富的所指遭到简化和删改。“有关大雁塔/我们又能知道些什么/我们爬上去/看看四周的风景/然后再下来”（《有关大雁塔》）；“你见大海/也许你还喜欢大海/顶多是这样/你见过大海/你也想象过大海/你不情愿/让海水给淹死/就是这样/人人都这样”（《你见过大海》）。这与读者的接受经验和业已成熟的阐释经验，形成了巨大的

---

① 洪子诚：《中国当代文学史》，310页。

② 洪子诚：《中国当代文学史》，312页，北京：北京大学出版社，1999。

反差与悖谬，崇高优美被“无所谓”所消解。侧重对客体、社会现象、文化传统自我感受的真切书写，拒绝自我之外的文化意蕴、文化承担和文化使命。

第三，诗歌语言口语化，追求一种质朴、原生态的语言风格。

于坚创作有《避雨之树》、《感谢父亲》、《弗兰茨·卡夫卡》、《怀念之二》、《对一只乌鸦的命名》，以及实验性长诗《O档案》等诗作。他善于“从日常生活中提炼温馨、朴素的诗意”①；他坚持用口语写作，热衷取材与表现当下的“日常生活”，具有日常生活诗学的某些特质。

韩东“主张当代诗人应更直接、更具体地反映人的生活情状，诗人的责任在于对日常事物保持审美的敏感，并用‘口语化’来改写当代诗歌语言”②。

（杨新刚）

471. 翟永明、伊蕾等女性主义诗群的共同特质是什么？

在朦胧诗后新生代诗人中，出现了以翟永明（1955— ）、伊蕾（1951— ）为代表的女性诗人群体。她们受西方女权主义思想的影响，形成并确立了空前高涨的女性意识。因此，在诗歌中表达了反抗封建旧道德文化钳制和确立女性解放意识的鲜明主题。

率真大胆的叛逆意识，大胆地说出女性正常的人性欲求，激烈挑战传统男权思想，在某种程度上对男权意识形态进行了解构甚至颠覆。

翟永明的代表作有《女人》、《静安庄》和《人生在世》。翟永明有着明确的女性写作立场：“我更多地喜欢扩张我的心灵走向中那些最朴素的感觉，亦即被我称为‘女性气质’的细微的情绪和体验。站在这个中心点上，我的诗将顺从我的意志去发现预先在我身上变化的。”（翟永明：《谈谈我的诗观》）她的诗歌创作中深蕴着她对生命的独特体验，组诗《女人》（1986）近20首，表达了女性走进世界的渴望与惊悚、焦灼与期待、挣扎与宿命。《女人》组诗标志着，中国当代女性开始反思自我的生存价值。但遗憾的是，诗歌对难以挣脱的宿命，却有着无可奈何的认同。她的《静安庄》和《人生在世》，则分别从自然和社会两个向度深化了《女人》组诗的主题。

在女性主义宣示方面，伊蕾比翟永明走得更远，她能够冷静地体认到女性命运的悲剧性，但她却决不认同现实，相反，她在其《流浪的恒星》、《被围困者》、《独身女人的卧室》、《这里是一片焦土》、《我不需要望夫石》、《把你的野性的风暴摔在我身上》等诗作中，倡言女性的自我需求，袒露内心的真实愿望。传统女性愧于启齿的欲望本能和羞于展示的诱人身体，在她笔下成为抗拒、解构和颠覆男权意识形态的利器。“四肢很长，身材窈窕/臀部紧凑，肩膀斜削/碗状的乳房轻轻颤动/每一块肌肉都充满激情/我是我自己的

① 洪子诚：《中国当代文学史》，313页，北京。

② 洪子诚：《中国当代文学史》，314页，北京：北京大学出版社，1999。

模特/我创造了艺术，艺术创造了我”(《独身女人的卧室》1988)，饱含着自我欣赏和自我悦纳之情。在《流浪的恒星》中的内心独白更是惊世骇俗，“为了健康的生存/抛弃所有的奢求/我用尽人类高于动物的所有智慧/为了追求与动物同等的权利”，“我的肉体渴望来自另一个肉体的颤栗的激情/我的灵魂渴望来自另一个灵魂的自如应和”。战胜内心羞怯，大胆袒露自我的真实情感和需要，确立本能欲望的合理性，变被动接受为主动寻求，展现了诗人冲决男权思想网罗的勇气和颠覆男权意识形态的气势。

值得指出的是，女性主义诗群的出现虽然具有文学史的意义，但该诗群创作中流露出的自恋主义倾向应当引起注意，女性主义是把双刃剑，若过分强调极有可能成为女性诗歌创作的桎梏。

（杨新刚）

472. 为什么《阿诗玛》被撒尼族人称为“我们民族的歌”？

《阿诗玛》是中国彝族撒尼人的民间叙事诗，被撒尼族人民称为“我们民族的歌”。在彝族民间存在着许多关于“阿诗玛”的异文诗，20 世纪 50 年代黄铁、杨知勇、刘绮在其基础上完成了“整理本”《阿诗玛》，长诗共有十三章。

他们依据汉民族特有的中原文化价值观和当时的政治需要，将民间叙事诗原有的故事进行了有意识的改写，将其改造为一个符合 50 年代时代“共名”的阶级斗争故事。“其基本情结是：撒尼阿尼着底地方一户穷人家生了一个女儿阿诗玛，她美丽善良，深得父母及乡亲的喜爱，地主热布巴拉家慕名欲娶阿诗玛，说媒不成，于是用卑鄙的手段抢亲，阿诗玛哥哥阿黑闻讯赶回，闯过对手设置的重重阻挠，救回阿诗玛，热布巴拉家向恶神崖神祷告，崖神发洪水挡住兄妹两人的归路，阿诗玛化为回声。”①

“整理本”《阿诗玛》表达了鲜明的阶级斗争主题。与之相适应，它塑造了一位正直美丽、勤劳勇敢、具有高贵的品质的姑娘阿诗玛。她视金钱如粪土，为了爱情幸福，坚贞不屈，抗争到底。撒尼人民在这个形象身上，寄寓了他们心目中理想女性的诸多美德。她从小热爱劳动，心灵手巧，聪明能干，人们称誉她绣的花“鲜艳赛山茶”，赶得山羊“白得像秋天的浮云”。她不仅容貌俊俏，而且心灵美好。人们称她为“千万朵山茶花”中“最美的一朵”，“千万个撒尼姑娘”中“最好的一个”。财主热布巴拉托媒人海热去说媒，欲将阿诗玛迎娶进家做儿子阿支的妻子，但遭到阿诗玛的坚拒：“清水不愿和浑水搅在一起，/我绝不嫁给热布巴拉家，/绵羊不愿和豺狼作伙伴，我绝不嫁给热布巴拉家。”被关进黑牢，受尽折磨，亦绝不屈服：“你家谷子堆成山，/我也不情愿。/你家金银马蹄大，我也不稀罕。”诗中的阿黑是位反抗压迫英勇无畏的勇士形象，他品质高尚，“圭山的树木青松高，撒尼族小伙子阿黑最

① 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，130 页，上海：复旦大学出版社，1999。

好”,他武艺高强,“拉弓如满月,箭起飞鸟落”。他射杀三只猛虎,并用神箭射中了财主家的大门、柱子和供桌,运用智慧,从财主家最终救出阿诗玛。

“整理本”《阿诗玛》记录了彝族传统的婚恋习俗和缔结婚姻的仪式——“说媒”与“抢婚”。除了婚娶仪式,撒尼人的对歌和劳动情景亦生动形象地展示在读者面前。同时,“整理本”《阿诗玛》在翻译、整理过程中尽量保留原始撒尼长诗的语言与叙事特点,在一定程度上有利于保存撒尼原生态文化形式及其文化精神。最为重要的是,诗歌中自由自在的民间精神,依然穿透阶级斗争主题的笼罩而得以呈现。

(杨新刚)

473. 简评民族英雄史诗《格萨尔王》的艺术价值。

中国西藏的民族英雄史诗《格萨尔王》被称作“亚洲的《伊利亚特》”,它是在民间神话传说、宗教故事、诗歌、谚语的基础上发展形成的一部民族史诗。《格萨尔王》是一部百科全书式的史诗,它反映了古代藏族人民的经济生活、生产劳动、意识形态、理想愿望、道德风尚、宗教信仰、风俗习惯等社会生活的各个方面,具有丰厚的文化底蕴。

不仅如此,《格萨尔王》在艺术上亦取得了卓越的成就:

首先,塑造生动感人的人物形象,其中史诗着力歌颂了英雄格萨尔,他是一位半人半神的“雄狮大王”的形象。既是天神之子,相貌超群,神通广大,智慧博识,威猛雄壮,拥有超人的能力,降妖伏魔;又是人间的豪杰,高瞻远瞩,富于帝王气质,同时又能够舍己为人、抑强扶弱,造福民众,而且具有爱国爱民的美好品质,在人民心中拥有崇高的威望。其他正面形象亦各有千秋,或突出其勇猛刚烈、或表现其机智仁厚、或强调智勇兼备,决不雷同。史诗对女性的描写同样非常精彩。

其次,结构宏伟,卷帙浩繁,气势磅礴,是世界上最长的一部英雄史诗。

(杨新刚)

474. 唐湜在南方风土故事诗《划手周鹿之歌》中,表达了怎样的主题?

唐湜(1920—2005)的《划手周鹿之歌》是以其故乡温州流传甚广的民间传说为题材而创作的“南方风土故事诗”。全诗将南方海滨风土的描绘和民间生活的书写融于一炉,充满神秘的浪漫主义色彩。故事诗的主人公即传说中的周鹿是南方水车的发明者,他少年英俊,很多多情的少女对他一见倾心非常爱慕,但他只对乡绅的养女小孤女情有独钟。在周鹿离开家乡到远方伐木时,小孤女被养父许配给一个官宦人家的少爷。小孤女抑郁成疾,灵魂化作一只翠鸟去找寻心上人周鹿。周鹿回到家乡后为爱与小孤女同沉海

底，周鹿后来被民间尊为"海神"或带有原始意味的"爱神"。诗作在此基础上进行了二度创造，谱写了一曲感天动地的生死之恋。在赞颂纯洁美好爱情的同时亦抒发了作家独特的生命感受和体验，体现了作者强韧的生命意志，读来令人感叹唏嘘！

首先，诗歌的生死恋主题。长诗描写了周鹿和小孤女纯洁真挚坚贞不渝的爱情。"他们的眼光默默相望着，/凝合成一片无声的合唱！//呵，不能让人间的婚礼把我们结合在一起，/那就叫水底的音乐把我们的灵魂凝合为一；//叫水波来完成我们青春的航行！//也叫水波来完成我们爱的抗议，/叫水波来歌唱我们青春的胜利！"既然在人间难以实现"有情人终成眷属"的美好愿望，那么可以在永恒的死亡里幸福地结合在一起。忠贞不渝的伟大爱情，穿越时空而永生长存。

其次，诗作还传达出了一种强韧的生命意志。这种强韧的生命意志，潜隐在爱情主题之后。"……我可要在你的胸怀上/唱出我最后的一支歌，欢乐之歌；/我要唱出青春的怀恋，/拿我的爱，我的生命！//我要唱出最初一次燃烧的恋情，/拿我的爱，我的生命！//我要唱出最后一次燃烧的搏斗，/拿我的爱，我的生命！""他伴着他的新娘，/从容地奔向那蓝色的甜蜜的故乡"，"他还在海底擂着他的大鼓，/发出那战斗的生命的欢呼"。无疑，诗作中的"青春"、"初恋"、生生不息的激情与"战斗的生命的欢呼"，无不彰显着强韧的生命意志，即使面对死亡，亦绝不忧伤凄惶。这在相当程度上反映了作者强韧的人生观，即在生活的重压之下，仍然保持着昂扬激进的人生态度。

第三，江南风情主题。长诗通过"水"意象，绘就了江南海滨美丽瑰奇的"风土画"①。因此，诗歌具有突出的地方色彩。

（杨新刚）

475. 杨朔"诗化散文"的主要艺术特色是什么？

杨朔（1913—1968）20世纪50年代开始散文创作，出版有《海市》、《东风第一枝》、《生命集》等多部散文集。杨朔的散文大多为抒情散文，其中《雪浪花》、《茶花赋》、《海市》、《香山红叶》、《泰山极顶》、《荔枝蜜》、《樱花雨》、《秋色赋》等为脍炙人口的名篇。

杨朔的散文具有突出的"诗化"特征，换而言之，他是拿写诗的态度来写散文的，"好的散文就是一首诗"，因此，提笔成文之前，"总要像写诗那样，再三裁剪材料，安排布局，推敲文字，然后写成文章"（杨朔《东风第一枝·小跋》）。

杨朔的"诗化散文"注重意象美的追寻。"从生活的激流里抓取一个人

---

① 此题参考陈思和主编：《中国当代文学史教程》，139页，上海：复旦大学出版社，1999。

物一种思想，一个有意义的片断，迅速反映出这个时代的侧影。”（杨朔《海市·小序》）这是杨朔一贯的追求。《荔枝蜜》通过蜜蜂来讴歌勤劳朴实、酿造甜蜜生活的人民；《茶花赋》通过茶花来象征象茶花一样美丽的伟大祖国；《海市》通过描绘海市蜃楼的诗画图景，寓意渔村的美好未来；《香山红叶》将老向导比作“越到老秋越红得可爱”的红叶；《雪浪花》则借浪花来譬喻改造贫穷落后面貌的广大民众。无论是蜜蜂还是蜂蜜，无论是茶花还是海市蜃楼，无论是红叶还是海浪，都是人们司空见惯的物象，但杨朔却从中寻得了诗意。

杨朔的“诗化散文”注重意境美的创设。《茶花赋》中春天与茶花、茶花与少年等构成了一幅充满无限生机的美丽图画；《海市》中如梦如幻瑰丽奇异的海市蜃楼有一种引人入胜的美感；《香山红叶》中漫山的红叶秋景与老当益壮的向导相得益彰，构成了一轴动人的画卷；《雪浪花》中气势磅礴而又坚韧不疲“冲击礁石”的浪花在读者面前展现了无比壮美的图画。

杨朔的“诗化散文”注重结构的营造。他的诗性散文，开头一般要设置悬念，起到引人入胜的效果；中间部分则宕开一笔，回环为文，但并未离开文章的主旨，而是使思想逐渐得到深化与升华；最后则点名题旨。整篇文章注重每一部分之间的起承转合，过渡自然，而又曲折有致。《荔枝蜜》先写对蜜蜂没有太大的好感，继而写荔枝的甜美，接着又写了荔枝蜜的香甜，最后引出赞美的对象，辛劳的蜜蜂以及像蜜蜂一样辛劳的人民。《泰山极顶》、《雪浪花》亦如是。

杨朔的“诗化散文”注重语言的锤炼。杨朔非常注意散文语言的精练，往往选取富有表现力的词语来准确地表达情感、叙写事物的状貌。如《茶花赋》中写道：“我一脚踏进昆明，心都醉了。”“醉”字将作者回国后的激动之情，精准地传达了出来。

杨朔的“诗化散文”亦存在风格单一、结构相似等缺点。

（杨新刚）

476. 刘白羽“哲理散文”的艺术风格表现在哪些方面?

刘白羽（1916—2005）是以战士的身份来进行散文创作的，其散文结集为《红玛瑙集》、《红色的十月》、《芳草集》、《海天集》等。

刘白羽的散文大多具有磅礴的气势与宏阔的视角，表现了生活的壮美。“我们的散文，应当充分地反映我们英雄时代的风貌和光辉，它是壮丽生活的赞歌，它是战斗生活的号角。”（刘白羽：《创作我们时代的新散文》）因此，他的散文不会徘徊徜徉于个人的小天地，更不会作悲郁凄切的哀吟之声。相反，他的散文往往具有奔腾激越的阳刚气质。高山大海、奔腾的江河、壮美的日出和灿烂的黎明成为他笔下表现的重要意象。同时他的视野非常开阔，往往站在历史的高度回顾过去展望未来，既扩充了文章的容量，又表现

了生活的无比壮美。比如他的《红玛瑙》,抚今追昔,将历史与现在相连接。

刘白羽在散文创作中常常选取富有象征意义的意象,让读者思索、感悟其中深蕴的革命道理与人生哲思。如《日出》中喷薄壮美的“日出”、《长江三日》中乘风破浪的“江轮”、《灯火》中不灭的“灯火”。《长江三日》表面上记叙了作者乘江轮由重庆赴武汉三日艰难行程,文章要告诉读者的却是生活的哲理:无论遭遇何种艰险,只要“掌握住舵轮,透过闪闪电炬,从惊涛骇浪中寻得一条破浪前进的途径是多么豪迈的生活啊!”《日出》则借日出时刻——处于光明和黑暗交替之际,暗示旧的世界即将过去,新的世界即将到来;既体现着激越昂扬的奋发之情,又表达了作者对生活的深沉感悟。《冬日草》、《平明小札》和《秋窗偶记》则为“思索的断片”,闪烁着人生哲理的光辉。

刘白羽散文结构上纵横捭阖,波澜壮阔,行文汪洋恣肆,跌宕有致。在他的散文中,经常把过去的战斗生活峥嵘岁月和现在的革命建设并置,造成了一种大开大阖的结构,如《红玛瑙》。《长江三日》虽是按照线性结构展开行踪,但由于其所描绘的是长江,尤其是三峡的险峻壮阔,故而写得波澜四起,有声有色。名篇《日出》先是渲染数次错过观赏日出的机会,并且为之懊恼不已,接着写在万里云端之上的飞机上,看到喷薄而出的旭日,欲扬先抑,达到了出奇制胜的独特效果。

语言既绚丽华美又粗犷壮美。刘白羽的散文在景物特写时往往使用相对华美的文辞,如《长江三日》中对瞿唐峡优美景色的描写,《日出》中对旭日初升时奇丽景象的描绘。刘白羽散文的粗犷雄健之美,通过铺排的句式和使用简洁有力的短句得以实现。如《长江三日》和《樱花漫记》或使用铺排的长句或运用简洁的短句造成了一种粗犷之美。

(杨新刚)

477. 秦牧“知识散文”的艺术成就与局限是什么?

秦牧(1919—1993)生于香港,童年时代在新加坡度过,少年时代回到国内和香港求学,丰富的人生阅历为他的散文创作积累了丰富的素材,为其知识性趣味性的散文创作打下了基础。早期从事杂文的写作,建国后,秦牧发表了数百篇散文,结集出版有《星下集》、《贝壳集》、《花城》、《艺海拾贝》、《潮汐和船》、《长河浪花集》等,其中《长河浪花集》是他的散文代表作。

秦牧的散文具有知识性和趣味性的突出特点。他散文反映的内容十分丰富,“举凡天文、地理、人情、世态、山川、名物、文学、艺术,他都广为涉猎;历史、传说、典故、见闻、奇谈、趣事、异域异论,他都锐意搜求”①。因此,他的知识散文既讲知识,又充满趣味,形成了“寓教于乐”的独特风格。《社稷坛抒情》中的“五色土”、《潮汐和船》中航船演变的历史、《珍贵植物与瑰奇传

① 郭志刚等著:《中国当代文学史初稿》,351页,北京:人民文学出版社,1980。

说》中关于水稻、麦子、甘蔗、茶叶等植物的美妙传说,《海滩拾贝》则将各种名贵贝类如数家珍地作了较为详备的介绍,如文中提及的"椰子螺"、"蜘蛛螺"、"凤凰贝"和"波斯贝"等。另外《花城》、《奇树》、《说牛》、《土地》也都是其知识散文的名篇。总之,秦牧创造出了"一种开阔眼界、广见闻、长知识的'小百科全书'式的散文新形式"①。

秦牧的知识散文,展现了作者视野的宏阔,运思的自如,可谓视通万里,思接千载。作者行文由特定的中心点展开,如同一位指挥若定的大将军,将古今中外的题材任意调遣。因此,与之相适应的是其散文大多具有放射状的结构,如他的《社稷坛抒情》和《土地》。《社稷坛抒情》中,通过"五色土"展开丰富的想象,作者穿行在历史的时空隧道中,时而遐思怀古、时而抚今喟叹,场景瞬息万变。在《土地》中,作者由日常生活中对土地的感受谈开去,在人们面前展现了古代皇帝封赠疆土、殖民主义者强迫土著居民把土地捧上天灵盖以示屈服的仪式、华侨怀揣的"乡井土"、湛江的"寸金土"等多幅生动的图画。

但秦牧的知识散文亦存在着巨大的局限性:知识有余,情感不足。秦牧自己曾经讲过,建国后创作的散文,他自己满意的作品很少,这并非仅仅是过谦之词。事实上,秦牧的散文除了《古战场春晓》、《土地》、《社稷坛抒情》、《花城》、《潮汐和船》、《深情注视壁上人》之外,其他的散文大多质木乏情,知识有余,趣味多多,可惜的是作者将炽热的情感隐匿文外。这极大地削弱了秦牧知识散文的抒情性。

(杨新刚)

478. 吴伯箫"生活散文"的独特性何在?

吴伯箫(1906—1982)从20世纪20年代中期开始学习散文写作,虽然自称"在文艺战线上我只是一个民兵",但他散文创作的成果还是比较丰硕的,先后出版《羽书》、《潞安风物》、《红黑点》、《出发集》、《烟尘集》、《北极星》、《忘年》等散文集。吴伯箫既创作过战地通讯式的散文,又创作了许多从日常生活中取材的"生活散文"。战地散文在当时的确起到了鼓舞士气、打击敌人的作用,但随着时间的推移,其"生活散文"的魅力逐渐凸现。

首先,紧跟前进的步伐,以生活场景和生活细节折射时代的面影,催人上进,格调高雅。吴伯箫是一个有着火热斗争经历的战士,亦是对《在延安文艺座谈会上的讲话》精神领会比较透彻的革命文艺作者。因此,他的生活散文,虽然在写生活,但反映的却是整个时代精神和党的意志,寓大时代风云于日常生活的描摹之中,《菜园小记》、《记一辆纺车》、《猎户》等就是此类作品。吴伯箫非常热爱生活,有着一种积极面对苦难的自信与从容。因此,

---

① 郭志刚等著:《中国当代文学史初稿》,354页。

他将个人气质灌注到其生活散文之中。《记一辆纺车》、《菜园小记》、《猎户》无不体现着一种积极乐观、奋发有为的精神。

其次,发掘日常生活之美。他往往从习焉不察的日常生活中发现富有诗意的瞬间与极具美感的细节,并以细腻的笔触传达出来。如他的《菜园小记》与《记一辆纺车》。他从普通人以为枯燥单调的生产活动中,发掘出令人怡悦性情、提升思想觉悟、长养精神的事物或行动。无论是种菜还是纺线,吴伯箫总能从中寻得生活的乐趣和人生的情调,而且每每以优美流畅的语言,生动地描绘出来。善于发现日常生活和劳动之美,既记录了时代的某些印记,又反映了作者高雅的人生品格。

最后,语言优美,叙事节奏舒缓。吴伯箫的生活散文语言优美,往往具有图画感,如《马》、《岛上的季节》、《菜园小记》、《难老泉》等等。如:"潭水冬温夏凉,寒天水气蒸腾,像云雾一样。水面有浮萍,潭底有水草,都冬夏常青。长长的水草随着流水波动,像风吹麦浪,荡漾起伏。"(《难老泉》)语言的舒缓自然,像文中描写的汩汩流水一般。再如:"海上的落日最美:碧涛映着红霞,银浪掩着金沙,云霓的颜色也是瞬息万变的。加以海鸥飞回,翠羽翩翩,远远的帆影参差,舟楫往来,那晚景真值得人流连忘返。"(《岛上的季节》)语言的色彩之美,可见一斑。吴伯箫语言的优美还体现在对前人典丽诗词的大量引用,这使他的散文有着一种舒缓从容的叙事风格。

(杨新刚)

479. 简论张中晓的《无梦楼随笔》的文学史意义。

《无梦楼随笔》是被定为"胡风集团骨干分子"的张中晓(1930—1966?)大约写于50年代后期至"文革"前两年的地下写作札记。它包括《无梦楼文史杂抄》、《拾荒集》、《狭路集》,约30万字,由路莘于1996年整理选编为《无梦楼随笔》(上海远东出版社1996年版)出版。这部随笔是张中晓超越贫病交加的现实困境,在对历史、哲学、宗教著作广泛阅读的基础上所作的关于时代历史、文化思想、人性良知等的个人性独立思考的见证。它在政治、历史、文学、文化、道德、哲学等多方面的探索,使张中晓成为"思想史上的又一位富有者"。它的文学史地位也是非常独特的。

首先,《无梦楼随笔》延续了五四文学传统的社会承担精神,在历史、现实、文化与伦理等层面进行了深刻的批判与反思。张中晓对知识分子文化传统的坚持,体现了他的文学承担精神。他认为:"知识人的道德责任,坚持人类的良知。只有正直的人们,才不辜负正义的使命。"(《狭路集·六四》)在这种精神的支撑下,他敢于对现实质疑,并由此突入到对历史的质询之中。《无梦楼文史杂抄》明显体现了这一点,如"对待异端,宗教裁判所的方法是消灭它;而现代的方法是证明其系异端。宗教裁判所对待异教徒的手段是火刑,而现代的方法是使他沉默,或者直到他讲出违反他的本心的话"

(《无梦楼文史杂抄·八十》)。有评论精辟指出："他继承了鲁迅以来的现实批判与国民性批判的传统，他揭示了中国传统政治的现代转化之后的'主'和'奴'的发生心理学以及这种现代意识形态得以存在的道德、心理基础。"①

其次，坚持个人化的自由和价值立场。《无梦楼随笔》展现出了独立思考的主体形象及其个体性文学观念，这也是五四文学传统的一翼。张中晓对个人价值和自由的尊重，是他能够具有独立思考精神的根本前提，也是他对历史文化等作出深刻批判的立足点和根本立场，同时还是贯穿《无梦楼随笔》的灵魂。他还列举了真正的艺术家的四个条件："1. 成熟的智力；2. 独立思考的习惯；3. 在充满各种冲突的丰富的生活中所得到经验和锻炼的洞察力；4. 坚定信念。"(《狭路集·六》)

其三，独语风格的杂感语体是其明显的文体特征。这是由张中晓独特的现实处境和《无梦楼随笔》的个体生命体验与理论探索相结合的风格等多方面合力作用的结果。现实处境造成了张中晓的孤独与绝望，也造就了他将深刻的个体生命体验深深渗入其思想探索中的创作特点。而独白体的杂感写作更适合表达感性的丰厚和理性的尖锐融为一体的体验和发现。"真理是矛盾的统一，而不是可以抓住不放的东西，是活的不是死的东西。"(《无梦楼文史杂抄·十五》)类似的短短的杂感都凝聚着复杂感性的体验和长途理性的跋涉。

(田广文)

480. 丰子恺《缘缘堂续笔》的艺术魅力表现在哪些方面？

《缘缘堂续笔》是丰子恺(1898—1975)的最后一部散文集，作于 1971 到 1973 年间，凡 33 篇。内容或回忆家乡风土人情，或记述旧友轶事，或探讨中国传统文化观念等等，基本上秉承了丰子恺的一贯风格。其艺术魅力体现在如下几个方面。

首先，《缘缘堂续笔》(收入《丰子恺文集》浙江文艺出版社 1992 年版)的艺术魅力更多地来自于与时代疏离的个性姿态。在一个人与人之间失落了真情的时代，丰子恺营造了一个与现实社会形成鲜明对照的艺术世界，"在对旧人旧事与生活琐事的满怀兴致的记忆与书写之中，它们体现了作家的生存智慧，并由此流露出在喧嚣与混乱之中人性的生趣与光辉"②。在《缘缘堂续笔》中体现的人生哲学与艺术哲学以其独异的存在保存了一块人性人情和独立人格的绿洲，展现出独特的艺术魅力。

《缘缘堂续笔》还散发着基于人情人性关怀的人生哲学魅力。在《缘缘堂续笔》中，丰子恺的目光流连在琐碎的日常生活和平凡的小人物身上，发

① 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，157 页，上海：复旦大学出版社，1999。

② 陈思和主编：《中国当代文学史教程》，175 页，上海：复旦大学出版社，1999。

掘其中美好的人情人性，凸现其中的人生真趣味。他温情地记述着“酒令”、“食肉”之类的日常之事，描绘着“牛女”、“清明”之类的时令风俗，追怀着“癞六伯”、“阿庆”之类的底层凡人，在对这些内容不厌其烦、细腻生动的描绘中，流露着人生的真趣味。其他诸如“儿童游戏”与“西湖风物”之类，也是他倍感兴味的人间事物。丰子恺对这一充满人情人性的世界的营造，不仅是自我心灵栖息的精神需要，还是对当时缺乏温情的现实世界的无声抗议。因为这些在当时的社会现实中是极为匮乏的和被排斥的，所以他必须以潜在写作方式编织。

《缘缘堂续笔》还体现了平和从容、温厚亲切的叙事风格的艺术魅力。《缘缘堂续笔》大都是随意撷取身边小事或温情回忆，丰子恺总是以亲切、平易的叙述笔调娓娓道来。如《清明》、《吃酒》、《阿庆》等篇，叙事状物自然细致，行文从容不迫，散发着浓厚的烟火气息，语调亲切自然，随意挥洒。这一风格的形成跟他的天性和人生态度都有着密切的关系。与之相应，他的语言朴实洗练，平淡自然而又意味隽永。

（田广文）

481. 巴金《随想录》是如何“求真知、讲真话、诉真情”的?

巴金（1904—2005）在1978年到1986年的八年间写成了一组“随想”性杂文，起初在香港《大公报》副刊《大公园》上连载，共150篇，42万字。按发表的顺序，先后收入《随想录》、《探索集》、《真话集》、《病中集》、《无题集》，后被合订总称为《随想录》（人民文学出版社1986年版）。它被称为“求真知、讲真话、诉真情”的大书。

首先，它具有“求真知”的探索思考。它通过作家在“文革”中的伤痛体验展开了对“文革”这场民族劫难的反思，对“文革”中形形色色的怪诞现象剖析其性质、危害及其历史和思想根源。巴金在《随想录·合订本新记》中写道：“拿起笔来，尽管我接触各种题目，议论各样事情，我的思想却始终在一个圈子里打转，那就是所谓“十年浩劫”的‘文革’”，“这五卷书就是用真话建立起来的揭露‘文革’的‘博物馆’”。在《随想录》中，巴金愤怒抨击了“文革”践踏人的尊严和人性的种种丑恶现象，并深刻地揭示了其产生的根源在于封建专制和封建传统的阴魂不散，如《一颗核桃的喜剧》、《十年一梦》中便对此有深刻的审思。在《官气》等文章中，他通过分析我们现实中的一些常见弊病，清醒地认识到反封建的任务还任重道远。此外，它的“求真知”还体现在对其他一些政治、社会、文艺、教育等问题的个体反思上。

其次，它具有“讲真话”的坦荡真诚。“讲真话”是《随想录》中反复强调的。《随想录》之所以能够在“求真知”中有深刻的发现，正是由于巴金自己“以说真话为自己晚年奋斗的目标”，是不逃避个体对民族历史的态度而反思过去的结果。他说：“我是从解剖自己，批判自己做起的。我写作，也就是

在挖掘，挖掘自己的灵魂。”在《怀念非英兄》、《怀念胡风》、《“遵命文学”》等文章中，他表达了痛苦而真诚的自责。在《随想录》中，有五篇文章是专门探讨“讲真话”的。他认识到，“贩卖假话”、“吹牛说谎”等的泛滥是“十年浩劫”巨大灾难的重要原因之一。《说真话》指出，“十年浩劫”中“说谎的艺术发展到了登峰造极的地步”。其次，他也看到“讲真话”是明辨是非、走向真理的需要。更重要的是，“讲真话”也是独立思考、纯洁人格的开始和表征。巴金在《再论说真话》中指出：“要澄清混乱的思想，首先就要肃清我们自己身上的奴性”，并深感“人只有讲真话，才能认真地活下去”。

其三，它具有“抒真情”的真挚品格。《随想录》里有相当数量的文章是对身边亲人故友的怀念，一往情深，感人至深。其中《怀念萧珊》、《再忆萧珊》、《怀念老舍同志》、《纪念雪峰》、《怀念胡风》尤为情真意切。而《小狗包弟》则是另一种真情的追怀。

此外，《随想录》“求真知、讲真话、诉真情”是以平淡自然、返朴归真的风格表达的。它的叙事、析理和抒情水乳交融，形式上不拘一格，达到了“无技巧”的天然境界。语言自然朴素，不事雕琢。

（田广文）

482. 简评冰心建国后的散文创作。

冰心（1900—1999）建国后的散文创作主要分布在十七年和新时期两个阶段。与建国前相比，她这两个阶段的散文在思想情感、取材、文体、语言和抒情基调上既有承续又有变化。

建国初期，她先后出版了《归来以后》、《我们把春天吵醒了》、《樱花赞》、《拾穗小札》、《小桔灯》等散文集。取材上与她解放前的以自我感情、个人生活琐事的狭小范围相比更加开阔。由于身处新的历史和社会，她的取材包含了对新时代、新生活、新人物的歌颂，如《仰望天安门》、《一个最高尚的人》。她也有以国际见闻为题材的散文如《樱花赞》、《一只木屐》等。另外，还有题材相似却有新的开掘的《再寄小读者》、《三寄小读者》、《小桔灯》等，其中除了一如既往的对童真、童心的赞美，还增添了爱国主义和共产主义道德的教化意味。相应于题材的扩大，在抒情基调上也有变化，过去那种囿于个人情感微澜的淡淡的忧郁和哀愁也为新时代的乐观开朗气息所取代。在思想情感、文体、语言方面，她的散文都与建国前没有明显的变化。

到了新时期，她虽已高龄，依然出版了《晚晴集》、《记事珠》等散文集，表现出了旺盛的创作力和很高的艺术水准。在题材方面变得更加广泛，从国家大事到个人琐事，从自然景物到社会思考，从个人遭际到文化艺术等等，既有细腻精到的描绘又有独特的思考。她的系列传记性散文更能体现其老年散文的特色，其中有自传性散文如《我的童年》、《童年杂忆》、《我的故乡》，还有对父母、亲人和师友的回忆性文章如《关于男人》、《我的老伴吴文藻》，

充满了深情暖意，感人至深。她的社会题材的散文，对时弊多有针砭，具有强烈的忧患意识和历史使命感，是其老年散文的新收获。在抒情基调上，由于题材的变化而呈现出多姿多彩的特征，既有怀念的温暖，又有睿智的冷静，还有诗画的优美以及通达的自如。在文体上，“冰心体”的散文特色在延续中有拓展，更多的散文脱尽了婉约典雅、轻灵隽丽，于清淡自然、简洁质朴的语言中蕴藏淳厚深沉的意味。新时期，冰心的散文仍有与建国前一脉相承的地方，比如在思想情感方面一直保持着对真善美与爱的执著和温暖的追求，此外，柔和细腻的笔调，清新明丽的语言也不时可见。

（田广文）

483. 如何理解孙犁散文被称为“大味若淡，真水无香”的佳作？

新时期的孙犁（1913—1996）是一位在散文文体上具有自觉意识的作家。他的将散文视为“一种老年人的文体”的观点就显示出他化绚烂为平淡、从简约中求诗意的艺术追求。孙犁晚年散文体式多样，就内容而言主要分成两大类：一类是记人叙事，另一类思想杂谈。这两类散文都体现着他独特的艺术追求。其中堪称“大味若淡，真水无香”散文的特征是：在内容上情意厚重、思想深刻，乃是“大味”、“真水”，而在艺术形式上则具有返朴归真、平淡自然的特色，是谓“若淡”、“无香”。下面分别从这两大类散文上分析这一特点。

孙犁记人叙事散文大多带有回忆的色彩。有对故乡生活和人物回忆的系列散文如《童年漫忆》、《乡里旧闻》，有返顾“文革”的如《画的梦》、《戏的梦》，有怀亲悼故的如《远的怀念》、《亡人逸事》，皆从平淡细小之处着笔，以极为平静的笔调出之，所有真挚深沉的情感都消融在舒缓从容的叙述之中。例如为追怀亡妻所作的《亡人逸事》仅有四节两千余字，作者只择取了妻子不同时期的四件小事，在舒缓简约的叙述中却可以让人感受到作者与亡妻间血肉相连的深情，其风格达到了哀而不伤的境界。又如《母亲的记忆》的结尾：“一九五六年，我在天津，得了大病，要到外地去疗养。那时母亲已经八十多岁，当我走出屋来，她站在廊子里，对我说：‘别人病了往家里走，你怎么病了往外走呢！’这是我同母亲的永诀。我在外养病期间，母亲去世了，享年八十四岁。”在平淡节制的叙述中却给人以不胜沧桑悲怆之感。

他的思想杂谈类的散文包括杂文、书信、序跋以及读书札记等，都体现出深沉凝重、富于理性的特色。如《芸斋琐谈》和《耕堂读书记》，虽体式有所不同但都在简练朴实、自然淡远的行文中见出思想之深邃，意味之隽永。即使在序跋中也往往朴实无华而厚重深刻，如《贾平凹散文集序》中的一段：“文艺之途正如人生之途，过早的金榜、骏马、高官、高楼，过多的花红热闹、鼓噪喧腾，并不一定是好事。人之一生，或是作家一生，要能经受得清苦、寂

寞，忍受得污蔑和凌辱。要之，在这条路上，冷也能安得，热也能处得，风里也来得，雨里也去得。”

总之孙犁晚年散文的总体风格是朴实清新而意味隽永，其语言洗尽铅华，简洁平淡，却深厚蕴藉。

（田广文）

484. 简评郭风的散文诗艺术。

郭风（1919— ）是一位在散文诗的园地中辛勤耕耘并形成了自己独特风格的作家。从 20 世纪 40 年代开始创作至今，由于时代的变迁、阅历的积累，郭风的散文诗在题材和思想上也有流变，但在文体上依然有其一贯性，最基本的就是着意于自然物象的描绘及其与情思的有机交融，共同营造优美幽深的意境。

先来看在解放前、建国初和新时期三个历史阶段他的散文诗创作内涵的变动。1940 年代的《桥》、《调色板》、《报春花》等散文诗集，体现了他由于执著于美的追求而对自然景物的钟情。其后的《笙歌》集中，色调灰暗的自然景象与他对当时战乱时代的感受融为一体，如“云的颜色显得忧愁而浑浊”（《笙歌·钟声》）。建国初期，他出版了《叶笛》、《山溪和海岛》、《英雄和花朵》等散文集，皆色调明朗清新，充满诗情画意。其中《叶笛》最为典型，集有许多意境净美、情感欢快和语言清隽的作品。它们总以自然景物的诗意描绘作为重心，如声声的叶笛中“有故乡绿色平原上青草的香味”，古老的磨坊在阳光下、清流边“唱着一阙青春的欢歌”，木棉树盛开火焰般的花朵，是“满天的彩霞在燃烧”……在这散文诗的世界里，声色味一应俱全。这样的笔触是与作家对新时代的晴朗气象的感受和赞美分不开的。新时期他又出版了《鲜花的早晨》、《灯火集》、《你是普通的花》等，由于历史和阅历的原因，他的散文诗风格有所变化，由青春的欢快走向成熟的深沉，文风更加自然朴实，内容也更加厚重蕴藉。内容上的哲理性和历史感，依然以自然的景物和意象来表达，如《樟树和水磨坊》在自然物象的描绘中可以品味到人生的丰厚意味。《你是普通的花》集中出现的自然物象，被赋予了历史感和沧桑意味。其他如《战壕》、《涧边的野菊》、《溪景》也是如此。他这个时期的散文诗在景情理的融合上更臻化境。

再来看其艺术特色的一贯性。优美幽深的意境营造是他永恒的追求。他有着敏锐的艺术感受力，总能够抓住自然景物中最富有诗意的特征并运用各种修辞加以点染。如比喻的运用，“一轮新月好象一朵桔子花，宁静地开放在浅蓝色的天空”（《夜宿泉州》）；拟人的运用，“四月的果园，美丽得像座婚筵。那里，花和花们在诉说着香味和蜜的爱情”（《果园》）；通感的运用，“那笛声里，有故乡绿色平原上青草的香味，有四月的龙眼花的香味，有太阳的光明”（《叶笛》）。此外，他还运用象征的手法，在一些自然意象中寄托自

己的情感与思考，如《鹰》中以鹰的形象和品质来象征战友。他还借助奇特的想象，营造出奇丽幻美的艺术情境，如《红菰们的旅行》。在形式和语言上，他通过诗节、句式的对应和变化营造诗性的旋律和节奏感。如《叶笛》的结构变化中有对称，全诗四节中，一、三两节对称，二、四两节对称，形成了独特的音乐节奏。再如《木兰溪畔一村庄》共五节，节的复沓和句式的排比，给作品带来音乐的旋律感。

（田广文）

485. 杨绛《干校六记》与丁玲《“牛棚”小品》的思想与艺术价值是什么？

杨绛（1911—　）《干校六记》（香港《广角镜》月刊1981年4月号）与丁玲（1904—1986）《“牛棚”小品》（《十月》1979年第2期）都是女性知识分子回顾自己和亲人在“文革”中遭受到不公正对待的随笔。这两篇散文虽然有差异，但在思想内涵和艺术追求上都有极大的相似之处。

在思想内涵方面，两文都展现了知识分子坚定的信念和高尚的情操。两文都是“伤痕”文学的题材，却不约而同地超越了“伤痕”文学血泪控诉、金刚怒目的一般模式，将笔触对准了在艰辛磨难中显现出来的人格的光辉、信念的力量以及人与人之间真挚的温情。《干校六记》真实记录了包括自己在内的众多知识分子的历史磨难。下放干校劳动是一种惩罚，对于文弱年老的知识分子来说，不啻是一场灾难。然而《干校六记》中没有写那些劳作的辛苦和疲累，更多的是夫妻之间的相濡以沫和“记闲”、“记幸”的轶事。在第六章“误传记妄”中有两句对话：“我问：‘你悔不悔当初留下不走？’他说：‘时光倒流，我还是照老样。’”这里，简洁平实的话语中透示出的是知识分子坚定的信念和对现实苦难的蔑视。《“牛棚”小品》记载了丁玲在1968年夏到1969年春在北大荒“牛棚”中被隔离监禁10个月的一段历史。在“牛棚”中她由于缺乏营养，患了夜盲症，而且与丈夫陈明相隔咫尺却不能相聚。但丁玲在这篇回忆散文中没有诉说自己的苦难，而是写知识分子的生命力和意志力，以及患难夫妻的真情。

在艺术追求方面，两文也有不少共同之处。首先，两文都呈现出哀而不伤、怨而不怒的美学风格。两篇散文选择的都是“伤痕”题材，作为这一场劫难的受害者，她们的内心必然是充满了苦痛的。《干校六记》通篇是一种平静的叙述笔调，比如叙述女儿女婿的悲剧，“上次送默存走，有我和阿圆还有得一。这次送我走，只剩了阿圆一人；得一已于一月前自杀去世”，“干校的默存又黑又瘦，简直换了个样儿，奇怪的是我还一见就认识”。《“牛棚”小品》则是以“欢娱之笔写凄惨之景”，正如丁玲自叙的：“我想要写出这种伤心，但不要使人灰心，使人怜悯，不要倾泻无余，而要留几缕情思，让人回想。”她们在叙述这些悲剧的时候虽没有声泪俱下，但其中所蕴含的那种沉

痛和悲哀却是更为动人心魄的。所以，尽管两文的叙述笔调有所不同，但其哀而不伤、怨而不怒的美学风格则一。其次，两文都是片断性的记事式结构。通过几件小事的描述，小中见大地记录了当时知识分子遭遇的历史真实。《干校六记》以六件事组织起了全文的主体结构，而《"牛棚"小品》则以难忘的四件事来回顾这段生活。还有，两文或通过细节的描绘，或通过细腻的心理描写，展现了女性特有的细腻笔触。《干校六记》更多的是通过人物的行动细节来体现其细腻笔触的，如"可是我看着她踽踽独归的背影，心上凄楚，忙闭上眼睛；闭上了眼睛，越发能看到她在我们那破残凌乱的家里，独自收拾整理，忙又睁开眼。车窗外已不见了她的背影。我又合上眼，让眼泪流进鼻子，流入肚里。火车慢慢开动，我离开了北京"。同样是细腻的笔触，而《"牛棚"小品》则以丰富的心理描写来体现，比如写陈明扔给她一个"纸团"引起的复杂情感。

（田广文）

486. 简评董桥与香港"学者散文"。

学者散文一般指学者创作的富于知识情趣、文化品位和哲理意味的散文。香港学者散文兴盛于20世纪70年代，其代表作家有黄维梁、梁锡华、潘铭燊、董桥等人。其中董桥（1942— ）颇有代表性。董桥著述颇丰，主要结集有《双城杂笔》、《在马克思的胡须丛中和胡须丛外》、《另外一种心情》、《这一代的事》、《乡愁的理念》、《辩证法的黄昏》、《品位历程》、《旧情解构》和《从前》等。香港"学者散文"的共同特征在董桥的散文中都有明显体现，下面将以他为例分别述之。

首先，善于融会中西文化，视野开阔、健笔纵横。由于香港是一个独特的中外文化汇合点，置身其中的散文家们往往早年受到中国传统文化和古典文学的教育，后又对西方文化有很密切的接触，故而普遍具有深厚的中西文化背景。这样他们取材和思考就有很多的资源可供选择，所以几乎所有学者散文都有这一特征。董桥也是出身书香世家，深受中国传统文化的濡染，有深厚的古典文学底蕴，加之在英国伦敦从事研究和工作多年，对西方文化有切身体会，故而其散文视野开阔，识见不凡，品位高雅，具有独特的文化和学术气象。

其次，香港学者散文常常带有对中华民族文化的眷恋和乡愁色彩。许多学者由于与中国传统文化的紧密关系和香港的特殊历史情境，在其散文中存在着浓郁的文化乡愁，如黄维梁的《结婚进行曲》、《兔属不凡》等散文中就有明显的体现。董桥的散文有一种中国传统文化中特有的对典雅意趣的追求，如《说品味》。这一点在他怀旧的文字中尤其明显："那堂软垫沙发上，两手捧一盏新沏的铁观音，白烟袅袅，凄凄切切，半蒙住他那张有风有霜的脸，沙发的蓝绒底子洒满翠绿竹叶，衬着窗外一丛幽篁，格外见出匠心。因

是雨后黄昏，院子那边的荷塘传来几声蛙鸣，书房反而更显寂静了。”(《这一代的事》)

第三，香港学者散文多博学机智并且具有知识分子的现实关怀精神。香港学者散文家多是学院派，其文化素质和理论修养相当高，故其散文往往思维开阔、旁征博引、文辞优美。与此同时，他们又都有知识分子的社会责任意识，在亲切从容的姿态中营造诗意的精神家园。董桥学贯中西，认为散文应该是哲学与艺术、知性与感性的融合，这在《柳树皮与水杨酸》一文中就有所论述。另外，身为报人，他散文中的社会责任意识也从不输人。

不过，身处典型的商业都市，香港学者散文也有相应的缺陷。香港自由宽容的文化环境给学者散文开辟了空间，同时也有将之引向商业路途的粗制滥造的危险，如在董桥的散文中人们有时也可感到一些矫情和语词游戏的缺陷。不过这些缺陷在香港学者散文中可谓白璧微瑕。

其实，香港学者散文作家艺术个性是多元化的，上述概括也只是从共性上来看。以董桥为例，富有创造性的体式、多样的修辞、现代派的技巧以及极具个性的语言都是其整体风格的一部分。

(田广文)

487. 三毛的“游历散文”有哪些主要艺术特色？

台湾女作家三毛(1943—1991)踏遍了五十九个国家和地区，写下了《撒哈拉的故事》、《万水千山走遍》、《阅读大地》、《雨季不再来》、《哭泣的骆驼》、《背影》、《温柔的夜》、《梦里花落知多少》、《我的宝贝》等二十二个散文集，总计五百多万字。她的系列游记散文具有很强的艺术开拓性。

首先，三毛的游历散文描绘出一幅幅奇异的异域风情画，开拓了游记散文的题材。三毛的游记散文给人们展现了一个浩瀚、神秘、荒凉与充满现实气息的撒哈拉大沙漠，而且她对异域风情的刻画不仅着重于对景物的描绘，还将当地的风俗人情也一并托出，达到了自然环境与人类活动的有机融合，如娃娃新娘的婚礼，沙漠浴室的奇观，拉芭玛岛的蕉园人情等等，这是她对游记散文的一大贡献。另一个贡献是在游记中加入了对异域国度的现实和历史的描写，如《哭泣的骆驼》写了西班牙殖民地撒哈拉面临瓜分的政治骚动，反映了巴西里、沙伊达、鲁阿等沙哈拉威人为争取独立自由所进行的斗争。《哑奴》则揭露了野蛮落后的奴隶制度对人的摧残。

其次，浓郁斑斓的抒情色彩是三毛游历散文的又一个特色。在她的散文世界中，三毛总是以第一人称的叙事方式述说异域风情和社会现实故事，这种自叙传式的写作风格带来了浓厚的感情色彩。她的散文首先把自己的生命历程和心灵世界袒露出来。这里除了任情任性的个人性格的展现，还有对自然景物的赞美之情、人道主义感情以及爱情亲情友情的真诚流露。在《大胡子与我》、《背影》、《梦里花落知多少》等文中，其情其景感人肺腑。

除了个人情感外，维护祖国尊严的民族感情在《亲不亲，故乡人》、《万水千山走遍》中也热切动人。

其三，清新朴素、活泼生动的散文语言也是其游历散文的特色之一。三毛能够以自然清新的散文语言表达出浓烈的情感，刻画出生动的形象，达到了化平凡为神奇的境界。在《爱的寻求》中有一段："他脸上没有愤怒的表情，他将那双烫烂了的手举起来，望着手，望着手，眼泪突然哗一下流泻出来，他一句话也没有讲，夺门而出，往黑暗的旷野里跑去。"寻常的语言就将人物悲痛欲绝的情绪自然地表达了出来。

（田广文）

488. 余秋雨"历史文化散文"的主要特点与局限何在?

余秋雨（1946— ）从 1980 年代中期开始"历史文化散文"的创作，后结集为《文化苦旅》、《山居笔记》、《文明的碎片》、《霜冷长河》等，这类散文产生了广泛影响，并引发了"大散文"或"文化散文"的热潮。余秋雨的"历史文化散文"无论是从主题意蕴还是艺术成就上看都有自己的独特之处，同时也有着某些毋须讳言的缺陷。

在主题意蕴上，余秋雨主要以重访凝聚着深厚历史文化的山水风物、名胜古迹的形式，生发出对中国传统文明的多方面反思。其中包含着对传统文化的忧患意识，如《道士塔》、《风雨天一阁》、《牌坊》，还有对传统知识分子人格的复现和命运的思考，如《苏东坡突围》、《都江堰》、《柳侯祠》。余秋雨散文对传统文明的系统性反思有着深刻的现实指向和意义。这也是他在主题意蕴方面的独特贡献。

在艺术特征上，主要体现在以下几个方面：第一，多维视角的联想。余秋雨站在时代和哲学的高度，以发散性思维来发掘描写对象的丰富内涵。他散文的"散"不像一般散文那样体现在材料的博杂上，而是以有条理的多种视角去观照自己思考的对象。《一个王朝的背影》从自己小时所受的教育到王国维的遭遇，在纵横自如的联想中拓深了自己的文化思考和现实意义。《白发苏州》也是从多种视角来给苏州的历史地位和文化内涵进行定位。第二，自然流贯的情感。以作家主体的情感来感染、打动读者是余秋雨散文充满艺术魅力的重要原因，或沉重之感如《风雨天一阁》，或沧桑之感如《白发苏州》，或悲愤之感如《道士塔》等等。而且，这些情感的传达又以其不动声色的叙述最有艺术性。第三，还原历史的想象。大胆借助想象来填补历史的空白，重构历史图景，也是余秋雨"历史文化散文"的一大特征。散文的一个特质是"真"，但是余秋雨总是运用丰富的想象力来做"故事"的修复，细节的复现，从而将读者带入到某种真切的历史中去，这一点在《道士塔》、《苏东坡突围》等篇中都有鲜明的体现。第四，博大恢弘的气度。这是其散文思考的深邃、视野的开阔、情感的浓郁有机结合带来的整体风格。第五，洗练诗

性的语言。如《都江堰》中写甘肃、陕西、山西、内蒙一带的长城景观，体现了作家作为学者和文学家的文字修养。

余秋雨"历史文化散文"在取得很大成就的同时，也有不少缺陷，比如原创性思想的缺乏，艺术结构上"故事＋诗性语言＋文化感叹"①的模式化，某些情感的造作与失真，甚至还有不少基本常识的错误。

（田广文）

489. 史铁生《我与地坛》及其散文成就。

史铁生（1951— ）发表的主要散文集有《我与地坛》、《自言自语》、《好运设计》、《答自己问》等。他的散文是自己在生命困境突围的心路历程的真实记录，以其巨大的心灵震撼力和自由灵动的叙事风格成为当代文坛一道独特的风景。其中《我与地坛》（《上海文学》1991 年第 1 期）最有典型性，它体现了史铁生散文的如下基本特色：

首先是从个体困境出发的对生命存在的形而上问题的思辩。残疾困境带来的苦难感受和对生命意义的思辩是史铁生散文的母题，《我与地坛》就以其哲理思辩的深广度对这些问题作出了深刻的回答。在这篇散文一开始，他便在现实残疾造成的苦痛中无法自拔，而正是地坛拯救了他。地坛古园中的中年情侣、热爱唱歌的小伙子、捕鸟的汉子、爱喝酒的老头、有天赋但被埋没了的长跑家以及弱智小姑娘，告诉他这个世界残缺和苦难的普遍存在，"看来差别永远是要有的。看来就只好接受苦难——人类的全部剧目需要它，存在的本身需要它"。他开始认识到残缺和苦难在这个世界存在的必然性，然后试着去接受它，从而热爱这个充满残缺和苦难的生命。

其次是爱之主题的弘扬。史铁生由对生命的感悟导向对生命的热爱。人既然要承担苦难坚强地活下去，不止是要承认苦难，还应该对抗苦难，而最强大最现实的力量来自于"爱"，是"爱"给了人类克服苦难的巨大勇气和信心。"爱"也是史铁生散文创作的重要主题。

其三是作为自我救赎和终极关怀的宗教精神。对生命的肯定不只是肉体的一面，还有灵魂的关怀一面。现实的爱是有限的，一个真正有灵魂的人不仅要获取爱的力量的支撑，更要有自我救赎的能力甚至对人类终极关怀的承担。于是史铁生找到了宗教精神。浓厚的宗教精神洋溢在史铁生的众多散文中并为其增添了更加丰厚的内涵。在《我与地坛》中，上帝安排世界的说法多处出现。

其四是散文形式的内心独语体。史铁生认为"散文的形式有利于内省"，是"游历于内心世界的一驾好马车"。独语的风格是他散文的一个重要特征。《我与地坛》通篇是一种内心的独语。"我一连几小时专心致志地想

① 朱国华：《别一种媚俗——〈文化苦旅〉论》，载《当代作家评论》1995 年第 2 期。

关于死的事，也以同样的耐心和方式想过我为什么要出生”，面对思考的命题，他总是自问自答，将思考的过程展示出来。而史铁生错过与母亲的沟通更证明了沟通的艰难和他选择独语体形式的必然。

其五是诚挚博大的风格。由于深刻的生命体验的参与和形而上的思考，史铁生的散文形成了诚挚博大的风格。《我与地坛》是最有典型性的，其融合了个体全部生命激情对形而上问题的思考，还有宗教精神的贯注使他的散文达到了深邃博大的境界。

（田广文）

490. 唐敏、叶梦的“女性生命体验散文”对散文文体模式有何突破？

唐敏（1954— ）与叶梦（1950— ）的“生命体验散文”不仅为20世纪末女性散文拓展了题材，而且有着独特的表达方式。

唐敏散文的女性特征主要是自然物象与少女式心理感受的交融，具有轻灵鲜活、敏锐颖悟的艺术特质，展现了女性体验散文的另一面。“阳光鼓动起风在我的皮肤上跳过去又跑过来，柔软如粉尘的细砂旋成许多小粒子，以便能跳上我的身体”（《蝉忆》），“小小的院子像一只盛奶的碗，把浓浓的月光装起来。月光很慢很稠很粘地倾注下来。后面流下来的月光，会把之前聚在‘碗’底的月光冲荡起来。这样，流下来和被冲起来的月光就形成了舞蹈的动态和音乐的响声”（《怀念黄昏》）。此外她还有“写女性苦难的美丽的”散文，如《女孩子的花》在以水仙花来占卜生儿生女的叙述中，展示了一位女性敏感细微的内心体验，其中写到女性的生存状态：“从这个意义来说，女子是一种极其敏锐和精巧的昆虫。她们的触角、眼睛、柔软无骨的躯体，还有那艳丽的翅膀，仅仅是为了感受爱、接受爱和吸引爱而生成的。她们最早预感到灾难，又最早在灾难的打击下夭亡。”传达出一种特殊的女性意识。

叶梦是对女性之谜执著探索并富有特色的散文家。她在女性题材上颇具开拓精神，颠覆了传统的女性禁忌，书写出隐秘的女性生命体验。首先她以诗意的笔调大胆地展现了女人丰富独特的性体验，如《羣海的“蜜月之轮”》以极富美感的意象“漂海的轮船”来比喻新婚蜜月体验的巅峰状态。其次，她还细腻地写出了女性创造生命的丰富而独特的体验，在她的《创造系列》中出现了妊娠、分娩、哺乳、育儿的诗意表达。此外还有女性成长的身体和心理奥秘的体验，写初吻的《月之吻》，写人工流产的《失血的灵魂苍白如纸》，还有写内心感受的《护生草》、《走出黑幕》等。

叶梦散文在艺术表达上的特点，首先是多种暗示手法的运用。如隐喻、梦幻等手法的大量运用。叶梦的散文虽然写了种种女性隐秘的性体验，但大多都富有诗意，就是大量运用意象化暗示手法的结果。在《生命中辉煌的时刻》写性爱的感受，用了一系列优美意象以隐喻的形式去暗示。在《创造

的快乐》中，“生命之宫门已徐徐开启，生命之摇床像春天的土壤湿润而芬芳。像冰河解冻，生命的浆汁一如开江之流汩汩而来”。在《梦中的白马》、《正午的梦》中则运用了梦幻的形式。

其次是大胆率真的风格。一如她在《羞女山》中宣扬的，叶梦对女性的种种独特隐秘的生命体验和细微感受的描述是以率真自然、洒脱自如的风格展现的，毫无羞涩之感，忸怩之态。这本身就是女性自我意识觉醒的一部分。

再次是飞扬的想象力与深度的心理开掘。叶梦细腻丰富的心理描写借其强大的想象力有了更深远的探索，比如《紫色暖巢——关于我出生时的浪漫回想》想象自己是如何在母腹中长大成形并降落人间的，《今夜，我是你的新娘》写即将成为女人的时刻的感受，都写得细腻而美好。

（田广文）

491. “三家村札记”的文学史意义是什么？

1961年，邓拓（1912—1966）、吴晗（1909—1969）和廖沫沙（1907—1990）在北京《前线》杂志上开辟“三家村札记”专栏，以吴南星为笔名发表了一批散发着现实关怀精神和独特风格的杂文，“用杂文的形式，介绍了一些古人读书治学、作事做人、从政打仗等各方面的经验得失；针砭了现实生活中一些不良倾向和作风；赞扬了社会主义社会的新人新事；还介绍了一些可供借鉴的各种知识……”①在当时产生了很大影响。1966年，姚文元著文《评“三家村”》，对“三家村”罗织罪名，三位作家因此惨遭迫害，邓、吴更是含冤而死。人民文学出版社1979年出版了《三家村札记》。

“三家村札记”的文学史意义主要在于，在当时“反右”斗争后的万马齐喑的情况下，它以独具个性特色的杂文创作给当时的文坛带来一股清新之风，其中一些讽喻现实、匡正时弊的杂文，坚持了五四以来鲁迅杂文的批判传统，而更多的与政治无关的谈天说地、挥洒自如的杂文也具有冲破当时僵化沉闷文风的意义。三位作者当时都担任北京市的领导职务，有着很强的党性，另外还保留着知识分子的社会责任感。邓拓针对当时社会浮夸风的盛行，写了《“伟大的空话”》、《专治“健忘症”》、《重视群众的经验》等文进行讽喻。在《“伟大的空话”》里，邓拓从邻居孩子写的所谓《野草颂》中，看到了八股文的影子，奉劝喜欢写类似的“伟大的空话”人“还是多读，多想，少说一些”。吴晗的《赵括和马谡》和《讨论的出发点》重温了根据主观愿望不顾客观实际来办事的历史现实教训。廖沫沙的《科学话同科学事》、《学游泳不要怕水》也有对现实问题的劝喻意味。“三家村札记”中还有更多的文章是从正面提倡的角度和挥洒自如的文风表达自己对于现实问题的独立思考。

“三家村札记”还具有视野开阔、旁征博引、知识性强的特点。提倡读

① 林默涵：《三家村札记·序》，见吴南星《三家村札记》，1页，北京：人民文学出版社，1979。

书，丰富知识是“三家村札记”的宗旨之一，这使杂文也成为传授知识的载体。其中邓拓杂文多谈古论今、古籍考证等各种知识，如《文丑与武丑》、《“植物猪肉”》。吴晗的《古人的业余学习》、《谈〈三字经〉》、《谈火葬》都显示了作为一个历史学家渊博的学识和考证的功夫。廖沫沙的《身后事该怎么办》、《开卷有益和出井观天》等也例证丰富，很有知识含量和说服力。

“三家村札记”文笔畅达、深入浅出、趣味性强的杂文风格也有独特的魅力。邓拓的《专治“健忘症”》以夸张得令人捧腹的故事，寓意某种人“常常表现出自食其言和言而无信。甚至于使人怀疑他是否装疯卖傻，不堪信任”。吴晗的《谈〈三字经〉》、《古人的业余学习》和廖沫沙的《怕鬼的“雅谑”》、《除草与革命》等也娓娓而谈，深入浅出，散发着独特的艺术魅力。

（田广文）

492. 林放、严秀的杂文比较。

林放（1910—1992）与严秀（1919— ）的杂文创作有很多相似之处，他们都是早在20世纪五六十年代便驰名文坛的杂文家，到新时期又在杂文的理论建设和写作上作出了很大的贡献。下面通过异同比较来看两人杂文创作的特色。

林放与严秀的杂文的共同之处，首先是他们杂文的题材都很广泛，并具有强烈的现实关怀精神。举凡国际国内、历史现实题材，他们的杂文都有涉及。在国际题材方面，林放有《国外官场二三事》、《闲话天皇》、《昂纳克搭错了船》等，而严秀的《半杯水集》就是对前苏联诸多问题的思考。在国内题材方面，作为报人的林放，其《未晚谈》杂文纵谈社会现象，接触的社会生活面很广。严秀对现实问题也十分关注，如《重谈“雷峰塔的倒掉”》告诫人们不仅要防止“寇盗式的破坏”，还应特别注意往往被忽略的“奴才式的破坏”。

他们的共同之处还集中体现在，都对封建阴魂和“文革”余毒在现实中的影子非常警惕，并予以坚决的批判。严秀和林放都是经历过“文革”历史波折的杂文家，他们没有因此磨掉自己的锋芒，反而使他们痛定思痛，非常警惕封建主义阴魂和“文革”余毒在现实中的复活。林放的《临表涕泣》从一张“幼儿园登记表”上发现了“文革”的血统论的余毒，他的《江东弟子今犹在》从曾经在“文革”中有着罪恶行径的人却被提拔重用的现实中看到历史反思的不彻底性。严秀之所以写了《拒绝恐怖》、《英雄所见略同》等很多极力批判专制政治和专制思想的杂文，正是源于他对封建阴魂和“文革”余毒在现实中依然存在很大市场的深切认知。

林放和严秀杂文的不同之处，首先体现在思索命题的侧重点上，林放侧重于对知识分子问题的思考，严秀则对传统封建文化和专制思想大力抨击。林放的《未晚谈》中有不少文章涉及知识分子的话题，这是林放早在50年代就开始的关于知识分子问题思考的继续。严秀更注重文化问题，他呼吁开

启民智，反对文化专制。他的《读罗曼·罗兰〈莫斯科日记〉》、《早期中苏关系中的苏方名人到哪里去了?》、《关于斯大林的二三事》中深刻反思前苏联的专制政治，他写了《冲不出的亚洲》反思了亚洲的专制与腐败的必然关系，他还认为儒家文化是亚洲专制思想的根源，所以写了《儒家文化是中国民主化的绊脚石》等文。

两人杂文的不同之处还体现在风格上，林放新时期杂文具有老练畅达的特色，这与他多年的晚报写作的经历分不开。而严秀的文笔则尖锐泼辣，很有豪放派的气概，这在《千万不要胡吹》中有典型的体现。

（田广文）

493. 邵燕祥杂文有何独特性?

邵燕祥(1933—　)已公开出版了10余种杂文集，是一位高产作家，而且在杂文的理论方面也有所探索。曾为诗人的邵燕祥在其杂文中除了诗性的呈现，还有如下特色。

邵燕祥的杂文具有强烈的批判精神。他的《怕不怕再出"高玉宝"》一文针对我国当时至少两亿六千万文盲的事实，写道："高玉宝当年作《高玉宝》，无论是'半夜鸡叫'，还是'我要读书'，代表无数被剥夺了受教育权、又被迫在学龄去出卖劳动力的孩子，也可以说代表了一代又一代失学的人，控诉了旧社会。尔今尔后，最新一代的'高玉宝'长大成人，我们是否还期望他们当中出现新的会写书的'高玉宝'? 倘或幸也不幸，又出来一个或几个'高玉宝'式的写书人，回忆童年，他们将会控诉谁?"这是对现实重大问题的尖锐批判。类似的批判精神渗透在他绝大多数杂文中。

深刻的理性思辩色彩是邵燕祥杂文的又一大特色。邵燕祥具有一个杂文家特有的敏锐嗅觉和洞察力。他曾经针对当时盛行的普遍心理，敏锐地意识到人们头脑中封建思想的残存，写出了《切不可巴望"好皇帝"》，指出："巴望出现一个现代的'唐太宗'，即'好皇帝'的心理，使我们想到封建社会中暂时还没有做稳奴隶对暂时做稳了奴隶的人们的歆羡；它产生在10年浩劫之后，人心思治之时，是可以理解的，但是却会使我们忘记或放松对封建主义残余的警惕和斗争。那结果是非常非常危险的。"他还在《鞭·马·人》中，针对当时社会上普遍对"伯乐相马"典故的津津乐道，发表了自己的深刻洞见："伯乐和千里马，两者在人格上是不平等的。"他的《文字狱与八股文》、《封建魔力》等杂文对封建遗毒的现实危害做了深刻的分析。

凝练锐利的风格也是邵燕祥杂文的一个重要特色。《大题小做》不满千字却有千钧之力，"细察三十年来历史，国之祸，民之殃，安定团结的破坏，倒大抵来自'领导闹事'的多"，简短的一句话，就充分体现出他犀利尖锐的杂文风格。

（田广文）

494. 魏巍的报告文学是如何刻画“最可爱的人”的？

《谁是最可爱的人》(人民文学出版社 1951 年版)是魏巍(1920—)抗美援朝战场上采写的一部报告文学集。作家从多个侧面展现了中国人民志愿军战士在战场上表现出来的革命英雄主义精神，赞誉他们不愧为“最可爱的人”。这部报告文学之所以能产生深远的影响，是与其艺术上的成就分不开的。

首先，它刻画了一批勇敢、坚强、乐观而又各具个性的志愿军战士形象。在对志愿军战士形象的描绘中，既有甘于牺牲的勇敢，又有血肉丰满的情感。在《谁是最可爱的人》一文中，不论是松骨峰战斗中烈士们牺牲后的各种姿态，还是防空洞里吃炒面就雪的战士洋溢着朴实乐观的话语，都感人至深。《挤垮它》中塑造的英雄群像也都给人印象深刻。

其次，善于选择典型事例加以深入开掘是它的又一个特点。魏巍从众多的材料中找出最有闪光点的事例进行加工，达到了言简意丰、深刻动人的效果。《谁是最可爱的人》选取了反映战士勇敢顽强意志的松骨峰战斗，反映战士人道主义国际主义思想的抢救朝鲜儿童事件，反映战士乐观精神的防空洞对话，三个故事各有其典型意义，最终又都有力地回答了“谁是最可爱的人”的问题。《依依惜别的深情》中，抓住志愿军归国时与朝鲜军民深情的离别场面进行描绘，非常动人。《年轻人，让你的青春更美丽吧》也以选材精练，主题突出见长。

其三，叙事、抒情与议论融为一炉也是它的一个特色。以事例来表达主旨固然是最有力的，如果没有情感的感染力量和画龙点睛的议论升华作辅，效果会逊色不少。《谁是最可爱的人》很好地实践了三者的完美融合。在《谁是最可爱的人》的结尾，饱蘸着作家深情的诗意化的议论将志愿军战士的崇高品质和伟大贡献点染得格外动人。《年轻人，让你的青春更美丽吧》则以诗性的议论开始。

此外，他的语言风格激情奔放，一唱三叹，富有诗性。他主要以第一人称“我”进行叙述讨论，喜用排比句来增加气势，如《谁是最可爱的人》的开头一段和最后一段。

(田广文)

495. 刘宾雁报告文学的思想意义表现在哪些方面？

刘宾雁(1925—2005)早在 20 世纪 50 年代就以《在桥梁工地上》、《本报内部消息》等对社会问题有力干预的报告文学闻名。他在新时期的报告文学《人妖之间》、《在罪人的最后》、《一个人和他的影子》、《路漫漫其修远兮》、《艰难的起飞》等延续了以前的干预现实的精神。他的报告文学具有强烈的

时代意识、丰富的思想内涵、深刻的现实主义精神等特征。

刘宾雁早期的报告文学主要是以强烈的社会责任感对官僚主义及其背后的体制弊端进行揭露和讽刺，如《在桥梁工地上》通过罗立正这样一个原本有朝气的青年变得世故和自私揭示出其背后的社会问题，《本报内部消息》写在有着官僚主义思想的总编辑陈立栋领导下《新光日报》的状况。与此同时，刘宾雁也刻画了寄托着改变现状希望的富有斗争精神的人物形象，如《在桥梁工地上》的年轻工程师曾刚，《本报内部消息》中的女记者黄佳英等。

在新时期，刘宾雁报告文学对社会的干预程度更为深广，表现在内容的多方位上：首先，从封建遗毒与"文革"思潮两方面挖掘当时党组织所受的侵蚀。如《人妖之间》中贪污犯王守信的罪行根源有两方面，一是文革极左思潮的产物，一是封建社会的专制意识和社会关系学的遗留。类似的探索还有《千秋功罪》、《路漫漫其修远兮》和《在罪人的最后》等。其次，对处于现实困境中的知识分子的命运和遭遇的反映，这方面的作品有《一个人和他的影子》、《艰难的起飞》等。《一个人和他的影子》记述了被打成"右派"的知识分子郑本重不顾个人得失，在极端困难的条件下仍然刻苦钻研的事迹；《风雨如晦》则记述语文教师金鑫在进行马铃薯研究中的辛酸遭遇。再次，反映新时代的改革者们在前进中遇到的艰难险阻。这些改革者包括《没有上银幕的故事》中克服重重困难治理整顿西安电影制片厂的厂长兼导演吴天明，还有《艰难的起飞》中的李日升，《应是龙腾虎跃时》中的高敏。此外，他也有对新时代涌现出的新的英雄人物的歌颂性作品，如《全凭这颗心》、《向命运挑战》、《第二种忠诚》等，在这些作品中，在赞美英雄的同时，更多地表现他们作为平凡人的可贵与可爱之处。

（田广文）

496. 为什么徐迟的报告文学被誉为"科学诗篇"？

徐迟(1914—1996)是以诗人的身份进入报告文学领域的，他将诗人的文学素养和气质带入了报告文学。他把笔触伸入神奇深奥的科学王国，并且发掘出众多闪光的人物与事迹。正是从这两个方面的意义上，他的报告文学被誉为"科学诗篇"。

在"科学"这一方面，徐迟的报告文学塑造了一批具有事业心和爱国心的科学家形象系列。徐迟在新时期开始后，敢于在知识分子仍受社会歧视的社会环境下，领时代潮流之先，为那些有着动人事迹的科学家树碑立传。写于1977年的《地质之光》记录了地质学家李四光披荆斩棘的科学和人生道路及其对祖国的巨大贡献。《哥德巴赫猜想》打破一些人的疑虑，反映了数学家陈景润在"摘取数学皇冠上的明珠"道路上的事迹和淡泊名利的可贵品格。他还在《生命之树常绿》中写了植物学家蔡希陶等。徐迟在这些作品中

高度赞美了科学家,改变了他们当时既有的形象,引起整个社会对知识分子的尊敬和对他们处境的关心。

在“诗篇”这一方面,徐迟报告文学的“诗化”特征表现在多个方面。首先,诗意来自充沛的激情。徐迟报告文学的叙事议论中都贯注了诗人的激情。如《哥德巴赫猜想》中“何等动人的一页又一页篇章!这些是人类思维的花朵。这些是空谷幽兰、高寒杜鹃、老林中的人参、冰山上的雪莲、绝顶上的灵芝、抽象思维的牡丹。这些数学的公式也是一种世界语言”。其次,诗意来自构思的奇妙和优美意境氛围的创造,如《结晶》中将晶体的形成过程形象化为舞会:“先是那三十个舞蹈家,合成了长链。后是那二十一个舞蹈家,和前者跳起了两条长链舞,最后她们是旋转、扭曲、叠合,合成了异常罕见的舞蹈夔纹。交响乐队奏鸣着,为她们合奏着无标题的组曲。”此外,徐迟的报告文学中有很多优美的意境。即使是枯燥艰涩的数学问题在他笔下也得到了形象灵动的生命,比如说到深奥的数学世界的美丽:“那里似有美丽多姿的白鹤在飞翔舞蹈。你看那玉羽雪白,雪白得不沾一点尘土;而鹤顶鲜红,而且鹤眼也是鲜红的。它踯躅徘徊,一飞千里。还有乐园鸟飞翔,有鸾凤和鸣,姣妙、娟丽,变态无穷。在深邃的数学领域里,既散魂而荡目,迷不知其所之。”最后,诗意来自于绚丽华美、生动形象的语言。他的语言多用对偶、排比,富有节奏感和韵律美,如“中南海上,轻尘不飞,勤政殿前,纤萝不动”(《地质之光》),“废寝忘食,昼夜不舍,潜心思考,探测精蕴”(《哥德巴赫猜想》)。

(田广文)

497. 为什么说黄宗英的报告文学具有“抒情性”特征?

黄宗英(1925—)自称是“用惊叹号写作的”报告文学家,因为她一直关心那些遭受着不公正对待但仍在前行的普通人、普通知识分子。在这些人物形象身上,她倾注了自己的深情。她说:“我行文的音色是抒情女中音”,这就宣示了她的这类报告文学普遍具有的抒情性特征。

作家主体情感的深度参与是其报告文学抒情性特征的首要原因。作家多以第一人称的视角走进报告文学的世界,这种亲历性往往更易走进人物的内心深处,并以其鲜活饱满的情感将时代、人物和自我融为一体,体现出了鲜明的抒情风格。《大雁情》以“我”对秦官属的采写过程为序,一步步走进秦的世界,使一个丰富立体的人物形象展现出来,与此同时,“我”也不吝自己的同情和赞美。在《小木屋》中作家的情感也是非常直露的。这都是第一人称带来的便利。

其次,黄宗英常以诗意的语言渲染出富有意味的情境,揭示人物美好的内心世界,自然地渗透了作家的情感。将景物的描绘与人物个性的揭示对应起来,这种比喻或象征的手法使人物形神兼备地出现在读者面前,比如

"它不会去拉住上帝的衣角，祈求上帝给它取名。它的名字可能是古代山里一位读书人给取的吧！学名叫远志，俗名细草、小草。这小草能在岩石缝里扎根。根部入药，名曰'醒心杖'"，"这小草，漫山崖长着，用不着我去育种驯化。可这几年，它成了我的好朋友"，对这种小草的介绍就是要不露声色地将秦官属的人物性格形象化，同时也寄托了作家的深情。

再次，利于情感表达的文体形式也是黄宗英报告文学抒情性特征形成的重要原因。其作品的体式是多种多样的，如日记体形式的《固氮蓝藻》，回忆体形式的《星》，访问记形式的《橘》，还有散文式的《大雁情》等，这些体式都利于情感的抒发。

（田广文）

498. 理由的报告文学写作风格经历了怎样的演变过程?

理由（1938— ）的报告文学视野开阔，关注时代脉搏，反映时代风云。他的取材广泛，并且在不同时期侧重各异，写作风格也因此有流变，可大致分为两大阶段。

第一大阶段是从新时期初到1980年代中期，他以小说的手法、抒情的笔调刻画出一大批寓伟大于平凡的人物形象，并且注重人物心灵的开掘，带有浓郁的抒情色彩。这其中又可分为两类，一类以《高山与平原》、《扬眉剑出鞘》为代表，作家更多关注科学家和运动员中的著名人物，着眼于他们伟大中的平凡一面。《扬眉剑出鞘》是他的成名作，记录了中国著名女子花剑运动员栾菊杰的事迹。其中他写了栾菊杰击剑比赛扣人心弦的场面，更把重点放在主人公勤学苦练意志顽强的一面。《高山与平原》则着力写了著名数学家华罗庚的平凡之处。另一类以《中年颂》为代表，更多关注普通人，发掘他们平凡中伟大的一面。《中年颂》写一个普通的纺织女工索桂清，无论是在家庭还是在社会中她都"像一根坚强的柱子"承担起生活和工作的重担。此外，《倒在玫瑰色的晨光中》刻画了一个普通的殉道者华东师大学生王申西形象。

第二大阶段是1980年代中期后，他开始以客观冷静的笔触反映社会问题和重大历史事件。理由开始认识到历史事件的复杂性，所以在选材转向社会历史事件和问题后，力求以客观的立场尽量让事件从各个方面自己展现。这一阶段的代表作有《倾斜的足球场》、《世界第一商品》、《香港心态录》等。这个时期，理由追求以全方位的视角展现事件的来龙去脉，并引发人们的理性思考。

（田广文）

499. 陈祖芬的报告文学是如何塑造“中国牌知识分子”的?

陈祖芬(1943—)以知识分子为题材的报告文学最有成就。作品主要有《祖国高于一切》、《朝圣者与富翁》、《中国牌知识分子》、《活力》、《节奏》等。“祖国高于一切”的“中国牌知识分子”形象的塑造和不懈的艺术追求,成为她报告文学的标志性特征。

历尽磨难依然具有坚定爱国主义信念的“中国牌知识分子”的塑造是陈祖芬报告文学的一大贡献。《祖国高于一切》中内燃机专家王运丰放弃德国的优裕生活,冲破重重困难,毅然回到新中国。“文革”中他被打成“德国特务”受尽磨难依然不改忠诚,始终坚信“祖国高于一切”。《中国牌知识分子》的女知识分子程渊如,一心扑在献身祖国的事业中。丈夫被红卫兵打死,自己又受尽批斗的屈辱,但她依然不改初衷。《人生的抉择》、《活力》等都塑造了类似的知识分子形象。

“中国牌知识分子”的生动形象来自于陈祖芬不懈的艺术追求。首先,激情洋溢的抒情风格。陈祖芬说过:“我是先动感情后动笔,动了感情,和他(她)们共鸣,然后才深入到他(她)们的内心世界。”所以她一般不追求情节连续性和人物形象完整性,更多以人物的内心逻辑和流程构思全文。陈祖芬描绘的重心是这些知识分子内心的爱国激情,作家也因此感同身受,在字里行间注入自己的满腔热情,形成了浓郁的抒情风格,如《爱与死》中对英雄卫士壮丽的牺牲行为的动人描绘,《太阳从这里升起》中对一代建设者“全部的美和全部的力”的热情赞叹。其次,以画龙点睛的评论指出描写对象的闪光点并将之升华是又一个特点。例如《祖国高于一切》在叙述中不时夹杂人议论,更加体现了王运丰的高大形象。又如《中国牌知识分子》中的议论:“她(程如渊)只是一个普通的副教授,并没有什么重大的发现和发明,但是她对祖国这样忠贞不二,这也许在外国都不被人理解,可这不正是中国千千万万知识分子的共性吗? 多么可爱呵,中国牌知识分子!”再次,别具匠心的构思和多种艺术手法的运用。在结构上,陈祖芬的报告文学常使用意识流、蒙太奇等手法,通过时间和空间上的跌宕和跳跃,探索人物内心世界,丰富人物形象,深化作品主题。这在《祖国高于一切》中最为典型,结构上分“柏林妻子”、“德国特务”、“中国母亲”三个部分,时间与空间跨度大,用意识流手法将之巧妙地连成一个整体。《生命》、《心灵》、《我和母亲》中也有意识流手法的运用。此外还有《朝圣者与富翁》中相声手法的运用。

(田广文)

500. 钱钢“反思性”报告文学的主要特征是什么?

钱钢(1953—)是一个对时代和历史都有着深切关注的报告文学家,

他的报告文学也因之呈现出厚重的特征。正是凭借这一特点,《"蓝军司令"》、《奔涌的潮头》、《唐山大地震》等都产生了深远的影响。其主要特征在于:

首先,深刻的理性反思意识是其重要特征。钱钢报告文学的取材不断变动,但其理性反思精神却一以贯之。早在1980年代初,他就敏锐地发现时代的变动对军营的影响,和平时期军队内部的波澜就成为他关注的焦点。《"蓝军司令"》、《军长》分别塑造了敢于打破陈规陋习的现代军人和具有强烈使命感的老一代军人的形象,《奔涌的潮头》则触及了新时期军队干部体制改革。这些早期作品体现出他强烈的理性思考特征。长篇报告文学《唐山大地震》更以其对历史悲剧的社会根源的深刻发掘成为一部沉甸甸的作品。《海葬》也将笔触伸到了更遥远的历史中并给予深长的思索,力图带来有益现实的反思。

其次是文体上的不懈追求。钱钢在报告文学创作上有非常自觉的文体意识并且颇有成就。他的《唐山大地震》引领了"全景式报告文学"的潮流。这部作品以恢弘的气势、精致的结构、翔实的资料和灵活多样的视角标志着钱钢报告文学创作的新发展,其中运用了叙述、描写、抒情和议论等多种表达方式和技巧。而其以"大清国北洋海军成军一百周年祭"为副题的《海葬》则以对历史题材的发掘开启了"史志性报告文学"的新格局,并以其史诗般的笔触绘制了丰富复杂的遥远历史图景。

其三是深沉凝重的风格。正因理性反思意识的无处不在,使他的报告文学形成深沉凝重的格调。无论是早期现实问题的艰难沉重,还是后来历史钩沉的深沉冷峻都笼罩着同样的色调。

(田广文)

501. 简论老舍《茶馆》的艺术成就。

三幕话剧《茶馆》(初发表于《收获》1957年7月号),是第一部走向世界舞台的新中国话剧,也奠定了老舍在中国话剧史上的巨匠地位。其艺术成就主要有以下三方面:

一、《茶馆》采用"图卷式结构"。三幕剧刻画了清末、北洋军阀时期和抗战胜利后这三个可诅咒的时代,通过一个"茶馆社会"半个世纪的风雨变迁揭示出深刻的社会主题:在半殖民地半封建社会的旧中国,一切所谓改良主义、个人奋斗、实业救国的道路都是行不通的,只有社会制度的根本变革才是救国的根本,从而揭示出旧中国必然被埋葬的历史规律。巨大的艺术概括力保证了剧作高度的艺术价值、思想意义。

二、《茶馆》以人物塑造取胜而非靠情节取胜。剧作没有设计复杂紧张跌宕起伏的戏剧情节,也没有建构激烈尖锐的戏剧冲突,而是以塑造真实可信、性格鲜明的人物而获得成功,因此《茶馆》被称为"小说体话剧"。

《茶馆》全剧涉及 70 多个人物，有名有姓者就达 51 个，其中 3 个中心人物更具有象征性。裕泰茶馆主人王利发精明能干、富有处世经验、能顺应时代潮流，但又胆小怕事，善于逆来顺受。他“做了一辈子顺民，见谁都请安、鞠躬、作揖”，他“没忘了改良，总不肯落在人家后头”，但最终落了个失败的结局。剧本通过“好人”王利发猛烈地抨击了那个时代的腐朽，同时也宣布了改良主义和顺民哲学的失败。

“常四爷”是个“吃皇粮”的“铁杆农民”，有强烈的正义感和爱国心，对清政权有一种忧患感，一生“只盼国家像个样儿，不受外国人欺侮！”可是到最后他失望了，发出了“我爱咱们的国呀！可是谁爱我呢？”的感叹。常四爷的悲剧说明个人奋斗的爱国是行不通的，而清政府连本阶级内部的爱国者都不能容许，那么大清政府的确是腐败透顶的卖国政权。

秦二爷主张“实业救国”，但是他的工厂先被日本人“合作”，抗战胜利后又被国民党政府当做“逆产”没收，最后工厂被拆，机器被当做碎铜烂铁卖掉。秦仲义的奋斗过程说明“实业救国”在旧中国是走不通的，也说明当时的生产关系已不适应新的生产力发展的要求。

三、《茶馆》的戏剧语言堪称经典。首先，老舍语言精练含蓄，惜墨如金，剧中极少大段对话或独白。其次，人物语言性格化，即使极次要的角色，也能在三言两语间将人物性格刻画得入木三分。比如唐铁嘴说：“大英帝国的烟，日本的‘白面儿’，两大强国伺候着我一个人，这点福气还小吗？”其无耻嘴脸立时暴露在人们面前。老舍戏剧语言的第三个特点就是俗白，且具有浓郁的北京地方特色，被称为“京味戏剧”的开山之作。

（李钧）

502. 田汉的《关汉卿》在艺术结构上有何独特性？

《关汉卿》(最初在 1958 年第 5 期的《剧本》发表时，共 9 场。同年出版单行本改为 12 场。1961 年再次出版单行本改为 11 场。结尾部分也作了重大修改)是田汉为纪念世界文化名人、我国 13 世纪大戏剧家关汉卿而创作的历史剧。全剧以《窦娥冤》的写作和上演为线索来展开矛盾冲突，塑造了具有“蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆”的“铜豌豆”精神的关汉卿形象。该剧的艺术结构别具匠心，体现在如下几个方面：

首先，戏中戏的艺术结构是《关汉卿》的一大特色。《关汉卿》一剧将关汉卿一生的戏剧活动浓缩在其最有光彩的作品——《窦娥冤》中，围绕《窦娥冤》的酝酿、创作、排演的全过程来构造戏剧情节，并以之为戏剧矛盾冲突的焦点与核心，将多条线索统合在一起，展示了尖锐复杂的矛盾冲突，从而成功地塑造了具有强烈的正义感和反抗强权精神的关汉卿形象。作为戏中戏的《窦娥冤》的演出也是剧作不可或缺、增进其艺术魅力的一部分，因为两部戏的主题和人物精神是一致的，能够达到互相呼应互相加强的效果，例如窦

娥的反抗精神与关汉卿、朱帘秀都是同气相求的。

其次，《关汉卿》结构的另一特色是情节安排的紧张激烈和复杂曲折。该剧故事情节紧张激烈，戏剧性强，颇有传奇意味，如关汉卿数次面临绝境却又出人意料、情理之中地化险为夷。在情节的复杂曲折方面，该剧除了主线，还穿插了很多或明或暗的副线，如刘大娘一家、朱帘秀、叶和甫、赛帘秀、王著等人的故事，不仅扩大了生活面的反映，而且有力地烘托出关汉卿的形象。

其三，对中国传统戏曲的多场次结构方法的借用，是《关汉卿》结构上的又一艺术特色所在。《关汉卿》全剧共分12场。这种结构的采用与田汉长期以来对传统戏曲与话剧两方面全方位的关注和将之互相融合的努力是分不开的。该剧多场次的结构方法，首先是以其巨大的涵容能力为展示众多的矛盾冲突和人物形象提供了开放性空间，这是相比采用话剧较少分幕的结构方法更为灵活的结构安排。其次，这一结构方法也适合作为一个传统戏曲代表作家关汉卿的表现对象，达到了内容和形式的高度统一。这也是复杂曲折的故事情节展现的恰当形式。

此外，音乐场面的穿插也是《关汉卿》结构上的一个特色。该剧在紧张的故事情节发展中穿插了音乐性强的场面，在剧作结构上形成了张弛有致的节奏感。其中朱帘秀吟唱的《蝶双飞》和《沉醉东风》在适当时候冲淡了激烈的矛盾冲突不断积聚起来的紧张感，并且对人物形象的塑造和气氛的渲染具有重要作用。这也是田汉借鉴传统戏曲的音乐艺术融入自己创作的一个重要方面，同时也是田汉话剧民族化的一种尝试。

（田广文）

503. 郭沫若《蔡文姬》的艺术成就表现在哪些方面?

《蔡文姬》（《剧本》1959年第2期）是郭沫若建国后的一部重要戏剧作品，它不仅是借助丰富的想象力来实践“失事求似”的历史剧创作原则的典范之作，还体现了如下几方面的艺术追求和成就：

首先，该剧塑造了一个光彩照人的人物形象——蔡文姬。剧中的蔡文姬是一个德才兼备、有胆有识、重情重义的女性形象。郭沫若在《蔡文姬·序》中曾说：“蔡文姬就是我！——是照着我写的”，“在我的生活中，同蔡文姬有过类似经历，相近的感情”。所以，灌注了剧作者浓烈情感的蔡文姬形象因此比寄托了剧作者理念的曹操形象更光辉动人。剧作主要以矛盾冲突中展现人物性格的方法和场面描写来刻画蔡文姬这个人物。蔡文姬首先是遭遇了国与家、情与理的两难处境，一方面是日夜思念的故乡呼唤她，一方面是一子一女牵扯着她，终于她舍个人情而就民族义，作出了痛苦抉择。其后途经长安在父亲墓前深夜哭诉的场景依然表露了她放不下的情感。这样，蔡文姬重感情、顾大局的形象就鲜明起来。还有她披发跣足相救董祀的

情节也展现了她重情义有胆识的一面。当然，她归汉后不负曹操的期望完成了修史的工作，体现出德才兼备的一面。

其次，浓郁的诗情美的营造是《蔡文姬》艺术上的成就之一。郭沫若是一个富有激情的诗人剧作家，《蔡文姬》也充分体现了这一点。这种诗情美体现在如下几个方面：第一，全剧始终都贯注着浓烈的情感。前半部是悲剧情调：别夫弃雏、墓前哭诉、董祀蒙冤；后半部则是喜剧情调：母子团圆、汉匈交好、百年之好。第二，《蔡文姬》对诗境场面的营造。该剧沿用了《屈原》中的独白式抒情手法。第二幕中，蔡文姬辞夫别子，怀着尚未平息的隐痛在长安郊外父亲墓前长长的抒情独白，言辞优美，情意动人。这也成为一个具有浓郁诗境美的经典戏剧场面。第三，《蔡文姬》故事中有民族情、母子情，也有爱情，郭沫若将它们都点染成浓郁的诗意化的情感。此外，诗一般的语言也是营造诗情美的重要因素。

最后，民族化追求的成功也是《蔡文姬》的艺术成就之一。首先是音乐的民族化追求。《蔡文姬》吸取中国传统戏曲的音乐手法的优势，成功地使音乐参与了剧作人物的塑造和氛围的营造。《胡笳十八拍》与《重睹芳华》两曲分别具有悲喜风格，奠定了全剧前后的基调，起到了渲染氛围、烘托人物的作用。尤其是《胡笳十八拍》在许多场面中以配乐的形式出现，加强了人物内心世界的表达。其次，《蔡文姬》还成功采用了中国戏曲完整的顺序叙事结构。

（田广文）

504. 如何看待《霓虹灯下的哨兵》为代表的“社会主义教育剧”？

“社会主义教育剧”是指20世纪60年代初特定历史条件下出现的一批戏剧，主要特点是对全民尤其是年轻人进行革命传统教育，强化阶级斗争思想。这类剧作在思想和艺术上的表现具有复杂性，我们今天宜区别对待。“社会主义教育剧”中有许多存在着图解政治观念、虚构阶级斗争的问题，如马彦祥等的《夺印》；还有一些内容上具有现实生活基础而主题刻意上纲上线的剧作，如丛深的《千万不要忘记》，张仲明执笔的《青松岭》；但同时也有一些剧作具有较高的思想与艺术价值，如陈耘等的《年轻的一代》和沈西蒙（执笔）、漠雁、吕兴臣的《霓虹灯下的哨兵》。其中以《霓虹灯下的哨兵》（《剧本》1963年第2期）为代表的这类“社会主义教育剧”，我们今天更需要辩证地看待。

《霓虹灯下的哨兵》在戏剧艺术上很有成就。首先它在戏剧的军事题材上有所突破，避开正面描写血与火斗争的战场，开拓了与社会相连、没有硝烟的思想观念斗争的军事题材空间。《霓虹灯下的哨兵》选取的是人民军队在五光十色的上海南京路上打退资产阶级“香风”进攻的特殊题材。这一题

材在当时不仅具有创造性，而且有一定的思想意义。它反映了当时人民军队由农村进入城市，面对新的斗争环境和斗争方式的问题，指出了解决这一问题应该采取的方式方法，强调了人民军队必须继续发扬光荣的革命传统，才能在争夺思想阵地的斗争中获取新的胜利。其次，剧作还塑造了一批性格鲜明、血肉丰满的人物形象，如忠诚正直而又简单鲁莽的连长鲁大成、憨厚淳朴一身正气的班长赵大大、乐观幽默的老炊事班长洪满堂，尤其是内心世界经过复杂斗争的排长陈喜等，都有自己独特而富有艺术魅力的性格特点。再次，在具体的艺术手法上也有很多特色。明暗、虚实相结合的叙事线索的安排，既体现了剧情矛盾斗争的复杂性，且符合话剧艺术的创作规律；个性化的戏剧语言是该剧人物性格成功塑造的重要因素，比如鲁大成的语言如口头禅“脑子里少根弦”极符合人物的性格；道具的巧妙运用，如“布袜子”和“针线包”，不仅表现了剧中人物的性格和思想，还有机地组接起整个故事情节。此外，寓庄于谐的喜剧风格以及“画外音”等表现手法的运用也是值得肯定的地方。

对《霓虹灯下的哨兵》这类剧作，在肯定其在思想艺术上成就的同时，我们还应辩证地看到它们的历史性缺陷。一方面，该剧在思想主题上对都市的生活方式采取绝对拒斥的态度，缺少全面的审视和扬弃，显示出浓厚的小农意识。即使是本应有一定思想水平的指导员路华也是如此。在这种小农意识指导下，像陈喜这样可以理解的生活习惯的细微变动就被放大为阶级斗争的新动向，从而要挖掘出隐藏其后别有用心的敌特分子，以响应当时“以阶级斗争为纲”的倡导。另一方面，其中蕴涵的对个体日常生活的观念和行为进行规训的意味，从某种意义上看，是此后“文革”中流行的一些思维方式的苗头。作为“社会主义教育剧”优秀之作的《霓虹灯下的哨兵》尚且如此，类似的缺陷更明显地出现在《千万不要忘记》等中也就并不奇怪了。

（田广文）

505. 以《布谷鸟又叫了》为例，谈谈“第四种剧本”的主要特征。

“第四种剧本”的概念是1957年黎弘（刘川）在《第四种剧本——评〈布谷鸟又叫了〉》一文中提出来的。文章认为，当时存在的“工、农、兵三种剧本”不仅在人物塑造上总是“按阶级配方来划分先进与落后”，而且在内容上总是“工人剧本：先进思想与保守思想的斗争。农民剧本：入社与不入社的斗争。部队剧本：我军与敌军的军事斗争”。这种僵化的模式损害了文学的现实主义精神，所以应该创造出忠实于“生活的独特形态”的“第四种剧本”。《布谷鸟又叫了》（《剧本》1957年第1期）就是“第四种剧本”的代表。此后，岳野的《同甘共苦》、海默的《洞箫横吹》、何求的《新局长到来之前》等剧作也被纳入“第四种剧本”的范围。

首先，在主题上，“第四种剧本”以其深刻的现实主义精神尖锐揭露了现实生活中存在的一些迫切需要正视的矛盾冲突。《布谷鸟又叫了》的作者杨履方发现当时农村的封建残余、私有观念等落后社会意识还体现在多种社会关系中，还会妨碍现实的生产和时代的进步。在剧作中，他通过“布谷鸟”童亚男与王必好以及童亚花与雷大汉等的矛盾冲突来揭示这个严重的现实问题。《同甘共苦》、《洞箫横吹》分别反映的伦理道德和干部队伍的问题都有独特和深刻之处。

其次，在人物塑造上，“第四种剧本”塑造了有血有肉、有人情有人性的普通人形象。“第四种剧本”不是“按阶级配方来划分先进与落后”，也不是如一般工农兵剧本写英雄人物，而是塑造了如《布谷鸟又叫了》中的童亚男、《同甘共苦》中的刘芳纹、《洞箫横吹》中的刘杰这样一些普普通通的人物。《布谷鸟又叫了》中的童亚男有着热情活泼的性格，因此被大家取了“布谷鸟”的外号。她具有新时代的妇女独立意识，所以能够坚定地与男权观念进行斗争，但同时也写了她出于纯真的爱情，对王必好有过妥协。这样，一个可信的普通劳动者形象就生动起来了。

再次，在题材上，“第四种剧本”也有所拓展，大胆触及了人的道德情操和爱情禁区。《布谷鸟又叫了》与《洞箫横吹》虽然都写到了当时的农村合作化运动，但都是将之作为背景的。《布谷鸟又叫了》真正的题材是当时被视为“禁区”的爱情，因为它是以童亚男和王必好之间爱情的种种曲折作为主线的，这种私人化和感情化的题材也使该剧具有了浓厚的生活气息。《同甘共苦》也是以孟莳荆与刘芳纹、华云之间的感情纠葛作为题材的。

（田广文）

506.《洪湖赤卫队》与《江姐》在民族歌剧艺术方面取得了哪些成就？

在1957年到1966年的中国歌剧创作的热潮中，朱本和、张敬安等的十六场歌剧《洪湖赤卫队》(《剧本》1960年第2期)与阎肃根据小说《红岩》改编的七场歌剧《江姐》(《剧本》1964年第10期)是其中民族化追求非常成功的典范之作。下面将在异同的比较中分析两部民族歌剧的艺术成就。

虽然都富有传奇色彩和吸引力，但在故事结构上，《洪湖赤卫队》与《江姐》各擅胜场，异彩纷呈，充分发扬了中国戏曲故事性强的传统，《洪湖赤卫队》主要叙述的是一支乡赤卫队与当地反动保安团“白极会”斗智斗勇的故事。整个故事波澜起伏，扣人心弦，非常具有吸引力。其中的“化装侦察”、“夜袭敌巢”的情节更是具有浓厚的传奇色彩，为观众津津乐道。《江姐》中双枪老太婆等人物形象和一些情节都具有传奇色彩，但它的叙述重心则在一系列精彩斗争场面的刻画上。《江姐》选择了城外突见老彭遇难、就义之前绣红旗等震撼人心的场面进行渲染，使之成为让人过目不忘的经典性唱

段。两者结构上的差异，从两剧的场次数量上就可略见端倪。

在人物的塑造上，《洪湖赤卫队》与《江姐》都成功塑造出了富有艺术魅力的英雄人物形象，前者更侧重于语言行动手法的运用，后者则是以人物内心世界的渲染为主。在《洪湖赤卫队》中，政委韩英的智勇双全、信念坚定的性格主要是在曲折的情节和"砍头只当风吹帽"的豪言壮语中展现出来。《江姐》中同名主人公的性格主要是通过其内心波澜的渲染塑造而成的。剧中每一个场面都刻画出江姐内心世界的不同侧面，因此显得生动感人。

富有强大艺术表现力和感染力的音乐是两剧成功的最重要原因。《洪湖赤卫队》的音乐吸收了湖北天沔花鼓戏和民间小曲的特点，所以具有浓郁的乡土气息和鲜明的地方色彩。该剧音乐对人物形象的刻画也起了很大作用，如韩英形象在一曲《看天下劳苦人民都解放》的衬托下更加丰满。主题歌《洪湖水，浪打浪》优美的曲调与语言共同营造出诗一般的意境。《江姐》音乐则以四川民歌为主，兼收并蓄了四川其他许多音乐素材，也颇具地方特色和抒情性。除《红梅赞》这样贯穿全剧的主题曲外，该剧还以独唱、合唱、伴唱的表现手法塑造江姐形象。两剧唱段的脍炙人口不仅在于其曲调的优美，富有诗意的语言也功不可没。最后还应指出的是，两剧的作曲家都深入到民间，挖掘、整理、提炼、创造出具有时代感，又具有民族特色的优美旋律，这是二者作为民族歌剧成功的最重要的原因，也指示出保持民族歌剧艺术魅力的方向。

（田广文）

507. 试析《白蛇传》与《梁山伯与祝英台》的民族戏曲艺术成就。

建国初期，为了弘扬民族文化，在戏曲领域掀起了"百花齐放，推陈出新"的创作改编高潮。其中，在"推陈出新"的发掘、整理和改编旧剧的运动中，京剧《白蛇传》（宝文堂书店 1953 年版）与越剧《梁山伯与祝英台》（作家出版社 1954 年版）都是从现代文艺观念出发对传统剧作进行扬弃的典范之作，是这一潮流中的佼佼者。

著名戏剧家田汉的京剧《白蛇传》在主题、人物形象和语言"推陈出新"上的成就是令人瞩目的。

首先，对忠贞不渝爱情的歌颂成为京剧《白蛇传》的主题。白蛇与许仙的西湖故事在唐代就有流传，此后不断有人将之作为戏曲题材。在同类题材的传统旧戏中，大多是从封建文化的"佛法无边"、因缘报应和女子是祸水等观念出发来处理题材、生成主题的。田汉剔除糟粕，保留精华，抓住其中白娘子与许仙之间曲折的爱情经历，着力描写二人之间真挚不渝的情感，成就了具有现代思想内涵的充满人情人性的一部新戏。

其次，白娘子和许仙形象的塑造也是该剧的一大成就。在以前的同类

题材旧戏中，吸引人的地方在于人妖之恋的浓厚的传奇色彩。因此，作为“蛇”的形象以及由此产生的浓重妖气笼罩就成为白娘子深入人心的形象了。田汉保留了其中的传奇色彩，但将更多的笔墨用在渲染白娘子作为一个端庄美丽、有情有义、温柔善良的平凡人形象上，而其尚有的斗争精神也为这一性格服务。与此相应，许仙也成为一个虽然有犹疑有摇摆但更是重情重义的普通人的形象。

《白蛇传》的语言也有独到之处。一方面照顾了戏曲艺术和这一题材的古典性，一方面照顾了现代观众接受的可能性。该剧以现代白话与浅近文言相融合，达到了雅俗共赏的良好效果，这也是当时能够引起轰动的原因之一。此外，在唱腔、念白、舞台提示方面的处理也都可见作者的艺术匠心。

越剧《梁山伯与祝英台》的成就主要集中在主题和风格上。

首先，对生死不渝的动人爱情的深情传唱是该剧的主题。梁祝的爱情故事自晚唐以来逐渐流布民间，深入人心。以此为题材的旧戏也很多，但在一些处理中存在着良莠并存的问题，新改编的越剧《梁山伯与祝英台》则剔除各种糟粕，使这一故事更加清纯动人，并在国内外赢得了高度赞誉。

现实主义和浪漫主义的完美结合形成了该剧的独特风格。该剧以坚贞执著、情深意重的梁祝爱情的悲剧结局，有力地批判了封建礼教，具有深沉的现实主义意味。与此同时，“女扮男装”、“化蝶”的故事情节则具有浓郁的浪漫主义特色。这里的现实主义和浪漫主义在对梁祝爱情的歌颂上达到了完美统一。

（田广文）

508. 简评吴晗的新编历史剧《海瑞罢官》。

新编历史剧《海瑞罢官》（《北京文艺》1961 年 1 月号）是明史专家吴晗（1909—1969）根据《明史 · 海瑞本传》及李卓吾《海瑞传》等资料编写的京剧。剧情大致是明朝隆庆年间，首相徐阶告老还乡，他的第三子徐瑛仗势霸占民田，气死平民赵玉山独子，又在清明节打伤为刚刚冤死的儿子上坟的赵玉山并抢走其孙女小兰。小兰的母亲洪阿兰于是上华亭县衙去告状。徐瑛向华亭县令王明友行贿，王明友在堂上杖杀赵玉山，赶出洪氏。恰好海瑞调任应天巡抚，微服出访途中路遇洪阿兰，得知冤情。他上任后查明真相，判处徐瑛、王明友死罪，并令退田。徐阶以海瑞恩人的身份为儿子求情遭拒后动用各种手段，企图罢免海瑞。海瑞在交印之前，不顾胁迫，断然斩杀了徐瑛、王明友，罢官归里。吴晗自称该剧主要是写海瑞的不畏强暴、刚正不阿的精神和意志。但是由于吴晗是一名学者，首度进行戏剧创作，缺乏文学创作经验，所以《海瑞罢官》在艺术上并不成功，表现在戏剧冲突简单，人物形象也不够丰满。该剧更多是因为与当时的政治历史背景发生关系才成为文学史上的一个著名剧作。

1959年，毛泽东在观赏了湘剧《生死牌》后，表示希望干部学习海瑞敢讲真话的精神。于是在1959到1962年间，出现了一批以海瑞为题材的戏曲编演热潮。其中明史专家吴晗的新编历史剧《海瑞罢官》于1961年公演后受到毛泽东的赞赏。1965年11月10日，上海《文汇报》发表姚文元执笔并署名的《评新编历史剧〈海瑞罢官〉》，把剧中的"退田"、"平冤狱"同当时的"单干风"、"翻案风"联系起来，否定《海瑞罢官》。毛泽东在肯定姚文元的同时，指出《海瑞罢官》的"要害是'罢官'……彭德怀也是海瑞"。由此，开始了声势浩大的批判《海瑞罢官》的运动，把皇帝罢海瑞的官同庐山会议上撤销彭德怀职务联系在一起。而对《海瑞罢官》的批判，也成为发动"文化大革命"的导火线。这种从文学中觅政治的思维方式也成为"文革"中许多悲剧的根源，也给我们今天一个沉痛而深刻的教训。

（田广文）

509. 为什么李龙云《小井胡同》与何冀平《天下第一楼》被称为"京味话剧"？

以老舍的《茶馆》为代表的"京味话剧"在1980年代有了新的传人。李龙云（1948—　）的《小井胡同》（《剧本》1981年第5期）与何冀平（1951—　）的《天下第一楼》（《十月》1988年第1期）都以其对北京市民的塑造、独特民俗风情的展示和别具特色的京味语言成为新一代"京味话剧"的典型代表①。两剧的成就有着共同之处：

首先是颇具风韵的北京市民形象的塑造。由于深厚的文化传统积淀，特别的居所特征和皇城历史等原因，北京市民有着待人谦和有礼、与人和睦相处的形象特征，而讲究外表体面、人格尊严等的精神价值取向也是其普遍特征。《小井胡同》以"井市细民"为刻画的主要对象，因此这一方面尤其明显。刻在大杂院门板上的对联"处事留余地，存心居自安"是他们共同的信条。因此人与人的关系少剑拔弩张多宽容体谅，这就是该剧中曾经做过较小错事的人能在以后获得谅解的原因。《小井胡同》中滕奶奶的仗义"募捐"也是建立在对二妞人格尊严的维护上。另外，北京人关心时局的特点也在该剧中得到明显体现。而《天下第一楼》的卢孟实、常贵都是普通市民维护自尊和人格尊严的典型形象。另外，如唐家二位少爷的"玩票"与习武这样体面活法也是北京市民普遍存在的一种追求。

其次是独特的北京民俗风情的展示。由于文化和政治的原因，北京市民的日常生活也有不少礼节和规矩，如见面请安、言语中"您"的敬称等等。在两剧中都体现了对老者的尊重等北京民情。滕奶奶在"小井胡同"里德高望重，其年长也是重要因素之一，也正因此她的"募捐"能产生很大的效果。

① 参见谷海慧：《京味儿话剧审美要素论析》，载《上海戏剧学院学报》2006年第1期。

《天下第一楼》中两位少爷可以说都是败家子，但在对父亲的态度上，至少表现得是毕恭毕敬，而且二少爷还能有“割股疗亲”之举。《天下第一楼》里的食文化与《茶馆》的茶文化相映生辉，体现了独特的地方民俗。

其三是“京味”语言的娴熟运用。从老舍开始，“京味”语言在文学上开始形成了自己的独特风格。《小井胡同》中正是以语言作为主要手段来刻画人物性格的。无论是有名有姓的二十八个人物，还是只言片语的其他人物，都呈现出独特的性格特点，尤其是滕奶奶等更是性格鲜明。如果作家没有对“京味”语言的娴熟运用是不可能达到这一成就的。《天下第一楼》中每个人物的语言如卢孟实的“不能让人瞧不起我们做饭庄子的，是我这辈子的心愿”，和常贵的“我是堂子，是伺候人的，可我是人，您不能瞅不起人”都不仅具有北京的口语色彩，而且透示出人物的性格、心理、身份等丰富的信息。

（田广文）

510. 简评《潘金莲》及“魏明伦现象”。

魏明伦（1941—　）的荒诞川剧《潘金莲》（三联书店 1988 年版）在思想和艺术两方面对传统戏曲的继承和改造都是非常成功的。在思想方面，《潘金莲》将同名主人公的悲剧经历置于古今中外有着不同价值判断立场的历史人物、名著人物，甚至当代法庭庭长的不同评价中，不仅有以现代观念为依托为潘金莲既有形象翻案的效果，更重要的是给观众带来更阔大的思考空间。这是一般传统戏曲所不能比拟的。在艺术方面，《潘金莲》从多方面对传统戏曲形式进行突破与创新。首先在戏剧结构上，该剧以故事线和评述线双线合一的复线安排突破了传统戏曲的单线结构。故事线是基本线，讲述潘金莲在与四个男人的关系中走向最终悲剧的过程，在此基础上，有古今中外众人物在不同故事阶段加入进来发表自己的意见，由此构成了评述线，形成了“复调”的效果。其次，在演员的具体表演手段上，涉及其中的人物依古代、现代与中外划分，在表演的动作、语言等方面各有符合自身形象和历史条件以及原有背景的特色，增大了剧作的容量和时空新颖感。另外，在音乐方面的突破也颇为大胆。每个人物的唱腔和配乐也都依人物剧种形象和时代形象的不同而各有特色，比如潘金莲为川剧，芝麻官为河南梆子，吕莎莎为现代流行歌曲。看似杂乱，却具有后现代拼贴、复调等多种效果。

魏明伦早年失学就开始涉足川剧。从 1980 年代开始，他以不重复他人和自我的创作姿态先后写作了《易胆大》、《四姑娘》、《潘金莲》、《夕照祁山》、《中国公主杜兰朵》、《巴山秀才》（合作）等一批在国内外颇有影响的戏曲文学剧本。其中 1985 年的《潘金莲》影响尤大。1987 年他被《半月谈》杂志评为中国当代九大剧作家之一。由此形成了“魏明伦现象”。归根到底，“魏明伦现象”的形成是由他的创作特征决定的。

魏明伦创作的最大特征是一方面吃透传统，尊重传统并且继承传统；一

方面突破传统，在思想上为剧作灌注现代文化观念，在艺术上对古今中外种种戏剧观念兼收并蓄。魏明伦认为既要突破传统又必须吃透传统。由于丰富的舞台经验和自学来的深厚文学功底，他能够把两方面结合得很成功，所以他的突破也总是整体性的，《潘金莲》就是典型例子。此外，对逆向性思维、发散性思维、创造性思维有着自觉性的运用也是魏明伦创作的特征之一。这一点加上对舞台演出的熟悉，使他敢于大胆地突破原有的戏剧规范创造出令人耳目一新的剧作来。他对逆向性思维最为看重，同时也兼擅发散性等思维，《夕照祁山》、《潘金莲》都有逆向性思维的影子，《潘金莲》中从多种立场对潘金莲形象的评述还体现了发散性思维。另外，魏明伦创作还有剧作内涵容量大等特征。

由于魏明伦剧作的成功，作为历史最悠久、资源最丰富的剧种之一的川剧也因此焕发出新的光彩，这对当今处于艰难发展阶段的中国戏曲有很大的启发意义。可见，中国戏曲还有潜力可挖，地方戏剧和传统戏曲的从业者不应该怨天尤人，自我封闭。相反，各地方剧种的传统戏曲应该吸取魏明伦成功的经验，善于继承、勇于借鉴、敢于创新，多创作优秀的剧本，多思考舞台的革新，为中国戏曲创造出未来的辉煌。

（田广文）

511. 马中骏等人创作的《屋外有热流》的艺术拓展何在？

《屋外有热流》（《剧本》1980年第6期）是由马中骏、贾鸿源、瞿新华创作的独幕短剧。它以主题上的社会精神状态的探索和富有实验色彩的艺术追求成为当时戏剧界最早引起普遍关注的实验戏剧。它的实验性最大特征就是对艺术表现的假定性真实的实践，此外还有浓厚的象征意味的营造。它的艺术拓展主要体现在：

首先，《屋外有热流》突破了当时传统现实主义话剧的一般结构模式，为更深层次地揭示剧中人物的内心世界，综合采用了现实主义、表现主义和荒诞派戏剧的表现手法，构成新的时空组织结构。该剧在现实主义精神指导下，利用现代派话剧一些时空组织和心理展现的手法，在有限的舞台上将现在与过去、现实与梦境、人与鬼魂并置一起，相当深刻地揭示了人物的心理和精神状态。剧中赵长康的灵魂可以穿堂入室，在屋里屋外与梦里梦外来去自由，而且他三次出现在弟弟妹妹面前，其中有回忆的形象也有魂灵的形式。这在中国当代戏剧史上具有开创性。

其次，写意化手法的运用和间离效果的制造是该剧在具体表现手段上的新探索。该剧综合运用了写意化手法和间离手法，造成了鲜明的舞台真实的假定性效果。《屋外有热流》吸收了中国传统戏曲中的写意化手法，丰富了戏剧的表现手段，拓展了舞台的表达空间。比如该剧的布景运用了一些几何图形的景物，而且弟弟妹妹的寝室是一堵无形的墙隔开的。还有剧

中赵长康从怀里掏出无形的冰等细节。该剧是哲理性短剧,为了达到让观众思索的效果,它采用了布莱希特式制造间离效果的手法,比如剧中赵长康向观众发问:是什么导致弟弟妹妹丢掉了灵魂,每一个现实的观众是不是也有这样的痛苦?而在戏剧结尾,弟弟妹妹又向观众发问,希望观众帮他们找到大哥。这样就将观众直接拉入剧情并对剧作的现实意义有所感受和思索。

最后,该剧的哲理象征意味主要是以多种对比手法的采用造成的。"一个人如果逃避火热的斗争,龟缩于个人主义的小圈子,就必然抵挡不住脱离集体失去亲人的寒冷,他只有走出屋子才有热流才有生命"是该剧严峻而具有哲理意味的社会主题。主题意味的对比性内涵外化为剧作的多种对比,如屋内与屋外、冷与热、生与死。剧作在舍此就彼的不同选择中进行思考,并引导观众自己得出结论。

(田广文)

512. 高行健的《车站》对中国实验戏剧的贡献何在?

高行健(1940—)是一个富有理论自觉意识与实验精神的剧作家。他的戏剧论著《现代戏剧技巧》,剧作《绝对信号》、《车站》、《野人》等都在当代实验戏剧史中占有重要地位。《车站》(《十月》1983 年第 3 期)以荒诞的形式和象征寓意讲述了一个关于等待的故事,它的出现标志着中国实验戏剧的真正确立。该剧除了以无故事的象征性场景打破传统戏剧情节模式外,还有很多体现着高行健理论探索的实验。

首先是小剧场演出的戏剧剧场性探索。高行健认为戏剧与电影电视的区别主要在戏剧能够提供演员同观众的直接交流情境,这就是戏剧的剧场性。而小剧场最便于体现剧场性,小剧场演出的《车站》就充分体现出对剧场性的重视。一开始的舞台提示就显示了这一点:"这个戏是在四面观众的小剧场中演出的,观众的坐席构成四通八达的路口,场内墙壁上挂着象征时间的物件,日月、星辰、中外古今的钟、铜壶滴漏等,观众席上的背后也是表演区。演员不化装,服饰毫无装饰,跟观众聊着天就上场了。演员可以与四面观众自由交流、对话。"这样,演员和观众的相互交流与影响改变了观演关系,并促使演员表演自然化,同时还使整个演出成为一体。

其二是对戏剧的动作性的强调。高行健认为动作比语言的表现力更重要。《车站》中不仅有大量重复的语言,而且其他许多对话也可有可无,缺少必不可少的意义指向。与此同时,动作被突显出来,比如当众人想要走时,却只在原地踏步,转圈,像着了魔一样。高行健自述,《车站》中的人物是要走而又由于外在的和内心的种种牵制走不了,不是他们不有所动作,是他们屡屡要走却又走不了,这就是贯串全剧的非常鲜明而单纯的动作。这一动作在剧中被赋予了深刻的内涵。

其三是戏剧语言的多声部"复调性"的实验。高行健认为,语言不受时

空制约，应该充分发挥其表现力，制造"复调"效果，创造出各种各样的时空关系，构成多层次的视觉形象。《车站》用姑娘、马主任、师傅、母亲、愣小子、大爷和戴眼镜的共七个声部构成"复调"叙述方式，有时造成多人同时对话的众声喧哗情境，有时还有不同音高共同组成的交响。此外，沉默的人的音乐多次响起也富有意味。

其四是包含写意手法和间离手法的戏剧假定性的探索。高行健对戏剧的假定性也有很深入的探索。他认为，表演是建立在假定性基础上的艺术，无中生有，假戏真做是常态。在他的假定性探索中，其实包含着戏曲的写意化手法和布莱希特的间离手法。《车站》中如戴眼镜的说"六年……七年……八年……，这说话就整整十个年头啦！"就使剧情跨过了十年的时间，这是典型的戏曲写意手法。而该剧结尾时，演员跳出角色，运用第三人称对剧情进行评价则是典型的间离手法。

（田广文）

513. 刘树纲《一个死者对于生者的访问》有哪些艺术实验与创新？

刘树纲（1940—　）的《一个死者对于生者的访问》（《剧本》1985 年第 5 期）在人物的刻画和情节的安排上颇有新意，而多种艺术表现手段的兼收并蓄及创造性地融为一体更体现了其很高的艺术追求。

首先，该剧刻画了一个平凡而真实的小人物形象。叶肖肖是一个善良可亲又真诚的普通人。在别人的眼中，他事业上没有成就，爱情上比较懦弱，做演员不能假戏真做，想入党却不知道需要表现等等。然而，他又是有着做人最基本的良知和真诚的，所以他能挺身而出与歹徒搏斗，在死后还希望弄清楚为什么车上那么多人没有一个出来见义勇为的。剧本通过肖肖、恬恬和柳风人物关系的纠葛将主人公形象塑造得非常真实、有血有肉，这样的人物形象在当时一般剧作中是罕见的。

其次，散点透视式的开放性叙述结构是该剧的一大创造。《一个死者对于生者的访问》一剧的容量很大，内涵丰富，既有对社会不正之风的深刻揭示，又有对众多人物丰富复杂的心理开掘，并且将两者自然地融为一体，正是散点透视式的开放性结构才能造就这一效果。剧作以一位见义勇为却孤立无援地牺牲的一位普通人叶肖肖的灵魂寻访为线索，勾连起当时车上的一众乘客，展示各个人物自私、冷漠、卑微以及社会良知的蒙蔽。

第三，荒诞戏剧、表现主义戏剧手法的有机融合。剧作家借用荒诞派和表现主义的某些手法，有意违背生活的表面真实，创造出一种灵魂交流的情境。叶肖肖以鬼魂的形式出现并与众多人物对话，进行内心的交流，开掘人物心理空间，逼迫他们审视自己的灵魂，更加有力地揭示了种种复杂的社会心理状态。

第四，由于主题的需要，剧作以多种手段营造间离效果。歌队的使用是其中重要一项。歌队成员可以随时通过戴面具成为演员，剧中出现了十多位人物都是歌队成员戴相应面具出演的。戴、摘面具的过程体现出戏剧的假定性，可使观众意识到自己在看戏。还有演员的独白也发人深思，柳风在最后的发问："如果我在那辆车上，我是个什么样子呢?"这既是角色的自我发问，也是对观众的发问。另外，歌队、演员以唱歌的形式来表达个人情绪和心理，也同时打断情节，造成间离效果。

还有中国戏曲的写意化形式的采用。剧中涉及到许多故事发生的背景，然而却都没有实物设置，靠演员的形体、语言表演虚拟化地创造出不同的时空，比如汽车上的格斗。歌队充当布景、道具，如桌子、门、档案柜等，并且负责气氛的渲染，如雪片雨丝、风声雷声等。面具的运用上也是如此，它作为人物类型化性格的表征，是受到戏曲的脸谱启发的。

（田广文）

514. 锦云《狗儿爷涅槃》中的狗儿爷形象有何艺术魅力?

锦云（1938— ）的《狗儿爷涅槃》（《剧本》1986年第6期）是新时期也是整个话剧历史上对中国传统农民形象刻画得最为深刻的优秀之作。其深刻性主要体现在狗儿爷形象的多方面魅力中。

狗儿爷形象具有深刻的历史内涵，他身上蕴涵着中国农民历史的苦难和现实的境遇。狗儿爷形象连接了中国农民的过去和未来，而且自身的经历也浓缩了中国农民从建国前"土改"时期到"文革"结束三十余年的中国农民境遇。在此期间，他的形象也折射出中国农民祖祖辈辈赖以生存的土地经历了得而复失、失而复得的曲折历程。狗儿爷作为一个农民形象，其遭遇及心理历程都具有典型性。狗儿爷对土地的迷恋也是中国旧农民千百年来在历史发展进程中自然形成的。狗儿爷父亲以活吃一条小狗的赌注赔了一条命，赢来二亩地，还给狗儿爷带来了这个绰号。因此，狗儿爷也是千百年来中国旧农民的后代。然而，最终狗儿爷的绝望不是为了土地，而是其精神象征（门楼）的倒塌，这也意味着中国旧农民的精神追求在新的历史时期必然被否定的命运。而狗儿爷的儿子——眼界开阔、生机勃勃的大虎则是埋葬旧自我迎接新自我的未来中国农民形象。

狗儿爷形象具有深刻的文化内涵，他身上凝聚着中国农民美好与愚昧共存的复杂文化性格。狗儿爷形象是忠厚善良勤劳俭朴同时因循守旧固执不化的性格复合体。这是几千年来封建文化在中国农民身上不断积淀形成的必然结果。他们一直身处封建社会的最底层，面朝黄土背朝天，相互间相濡以沫，所以形成了美好的品格，与此同时，受封建文化、愚民手段、重农轻商思想以及封建王朝唯我独尊封闭自守的政策影响，也形成了负面的性格弱点。在他们有限的世界中，农民和地主是世界的全部，人生奋斗的目标就

是脱离农民群体成为地主。为了生存，中国农民首先追求的物质基础是土地，如果满足了这一要求，而更进一步的精神追求就是成为“门楼”、“印章”的主人。狗儿爷形象就充分体现了这一点。这也是中国封建社会历经许多次的农民起义和改朝换代依然稳固的根本原因。在新中国“土改”后，农民拥有了土地，虽然几经曲折，到新时期终于真正到手，但是，时代变化了，不谙历史变化的狗儿爷们仍一心追求延续千年如今却无法实现的梦想，必然是以悲剧的结局收场。该剧结尾，狗儿爷绝望地烧掉“门楼”就是历史的必然结果，应该说，这也意味着涅槃就是有着小农文化意识的旧农民的火化和新农民的诞生。狗儿爷的涅槃也是中国农民身上原有传统文化性格的涅槃。

狗儿爷形象具有丰厚的美学内涵和意味。首先，狗儿爷是一个历史化的形象，同时在剧中又是一个心理化的形象。该剧的重心是狗儿爷心理流程和复杂纠结的展示，为此，剧作主要运用了回忆和幻觉的形式。这样，狗儿爷执著的个性、悲剧的结局和复杂多层次的心理世界带给观众很大的震撼。其次，剧作还用具有深刻象征意味的土地、“门楼”和“印章”意象来展示狗儿爷的现实和精神追求。再次，祁永年的幻影与狗儿爷的纠缠不清不仅以其对立统一的性格特征丰富了狗儿爷的形象，而且带来深刻的历史文化思考。还有，狗儿爷失去土地的疯癫和失去“门楼”的涅槃，意味着他失去土地尚能坚韧地生存而失去“门楼”则走向绝望，这里也寄托着深沉的思考。最后，鲜活、清新而又具有丰富性格内涵的人物语言也是其美学内涵的一个层面。

（田广文）

515. 陈子度《桑树坪纪事》在哪些方面体现了“写意话剧”风格？

《桑树坪纪事》(《剧本》1988年第4期)是一部具有深厚现实主义内涵的优秀剧作。它以冷峻深沉而又热烈激越的叙述风格，讲述了当代中国西部黄土高原上的村子桑树坪在恶劣的自然环境、艰难的历史处境和愚昧的文化情境中发生的种种令人扼腕沉思的悲剧故事。该剧的成功更多体现在对多种戏剧观念、戏剧手法、戏剧体制的融合以及写实与写意、再现与表现的完美结合上。其中，多种写意手法的采用尤其引人注目。

首先是舞美写意性手法的运用。舞美写意性就是舞台布景和舞台上出现的某些道具具有深刻的象征意味。《桑树坪纪事》的舞台布景主要“是一个足以旋转三百六十度的巨型转台。在它的正面是一大片呈倾斜状的黄土地”，象征着黄土高原的自然环境。同时在斜面上绘制着一个八卦形的图案，既表示层层的梯田，又因其封闭性特征和文化意味而具有深刻的寓意，它在剧中就是一个“围猎”场，所有的悲剧都是以之为背景发生的。还有一

口唐井不仅是故事情节的需要，同时也有着多种意味。此外，命运最为悲惨的青女被“疯子”丈夫当众扒掉裤子时，舞台上出现了“一尊残破但却洁白无瑕的侍女古石雕”。它将青女内心的绝望和精神的被扼杀写意性地表现了出来。与此同时，它所具有的普遍性意味又使之成为千百年来黄土高原上无数女性悲剧命运的化身。

其次是动作写意性手法的运用。所谓动作写意性，就是戏剧中的某些动作具有引人深思的内涵。该剧中最典型的就是“豁子祭”中，牛的挣扎和人的挥棍的动作变形为慢动作展开的舞蹈和造型的组合。这暗示出村民们内心的残酷苦痛和精神的激愤与抗争。李金斗按手印的动作也颇有写意性。“放着状子的桌子突然被用力过猛的李金斗按倒，随之倒下的李金斗趴在地上依然死死地在状子上按上了手印”，这不仅有展示李金斗内心复杂性的意味，还有对这一行为的残酷性的暗示。

再次是生活写意性手法的运用。生活写意性，就是源于生活，又是对生活加以提炼的更为简练更具典型性的场面。剧中一开始的麦客进村，还有剧中的割麦场面，就是用经过高度提炼的舞蹈造型和音乐来象征性地展现他们这种艰难生活的年复一年。此外迎亲仪式的舞蹈化也是对桑树坪习俗的生活写意性的描绘。

还有是心理写意性手法的运用。当彩芳与榆娃两情相悦的时刻，“一对象征爱情的男女青年，在许彩芳与榆娃身后的某块光区内舞着”，同时，“歌声起——抓住胳膊端起了手，搬转肩头亲上一口。蛤蟆口灶火烧干柴，越烧越热难分开手”，这样就非常巧妙地把两人在舞台上难以展示出的微妙真挚的爱情，以舞蹈动作和歌声形象化地表现出来。这里作为背景的动作和音乐就具有典型的心理写意化特征。

（田广文）

516. 简评沙叶新《陈毅市长》与《耶稣·孔子·披头士列侬》等戏剧。

沙叶新（1939—　）是新时期非常具有个性的剧作家，同时也是最有争议的剧作家之一。他不断突破自我，从《假如我是真的》（1979）开始，几乎每一剧作的问世，都会在社会上引起不同程度的震动。像《马克思秘史》（1983）、《陈毅市长》（1980）、《寻找男子汉》（1986）、《耶稣·孔子·披头士列侬》（1988）等既有思考的深度，又有艺术的创新，散发着独特的艺术魅力。

首先，沙叶新的剧作具有强烈的时代气息和现实主义精神。沙叶新总能够准确把握时代的脉搏，并将自己的思考灌注到不同时期的剧作中，所以他的剧作总能够引起社会上的热烈反映和争议。他最早发表的讽刺喜剧《假如我是真的》，因其对现实问题的尖锐批评在当时就引起了很大的争议。而《马克思秘史》、《陈毅市长》所针对的则是当时神化伟人的社会潮流。《寻

找男子汉》是对社会现实中阳刚之气普遍缺乏的社会心理的善意批评，而《耶稣·孔子·披头士列侬》虽然貌似荒诞，骨子里却是对金钱和权力崇拜的深刻思考。这些发现和思考往往触动了现实中某些人的利益和痛处，所以常常引起争议。

其次，浓郁的平民化、世俗化的趣味色彩是沙叶新剧作的又一大特色。沙叶新对现实的严肃思考和批评并不是板着脸的说教，反而总是以轻松调侃的形式出之。《假如我是真的》是对社会问题进行揭露的讽刺喜剧，《马克思秘史》、《陈毅市长》是从人物特征出发的性格喜剧，《寻找男子汉》是轻喜剧，而《耶稣·孔子·披头士列侬》则是别具一格的荒诞喜剧。其中出现的马克思、陈毅、耶稣、孔子、列侬等形象都展示出平凡可爱的平民化一面，这些都是喜剧色彩形成因素的一部分。

还有，对艺术形式创新的不懈追求也是沙叶新剧作体现出的重要特征。沙叶新颇具开放性的艺术理想体现在绝不重复、又不拘一格的追求上。除了喜剧风格的流变，他在结构的安排上也是不断创新的。《假如我是真的》是在内容和形式上有机融合了《钦差大臣》的讽刺喜剧，在主旨、人物群像的塑造等方面，与《钦差大臣》如出一辙，但又具有自己的个性和中国特色。《陈毅市长》采用了自己命名的“冰糖葫芦式”结构，以十个场景独立成篇，没有埋伏照应，不讲起承转合的生活横断面塑造了上海市第一任市长陈毅的多方面性格。同样是表现伟人的多方面性格的《马克思秘史》又有不同的结构。1988年创作的《耶稣·孔子·披头士列侬》则以寓言的方式将不同时空、各具个性的三个著名文化人物设置在富有想象力的独特空间中进行宏观的思考。

（田广文）

517. 王培公的《WM》引起了怎样的“演出风波”？

王培公（1943—　）的话剧《WM》（《剧本》1985年第9期，又名《我们》或《WM（我们）》），剧名中的两个字母，有明显的象征意义，既是“我们”二字拼音字头的缩写，又从形状上代表倒立和正立的人，意味着人的倒置和复归。剧作的内容具有浓厚的现实意味和象征意味。剧中四幕故事在冬、春、夏、秋的时序更迭中，讲述了七名出身和性格各异的知青在1976年到1984间的四个生活片断，反映出不同历史阶段的社会背景和剧中年轻人思想生活的不同阶段。该剧在艺术上富有探索性，集中表现为舞台形式的假定性较强，如乐手、鼓手在台口，并不时介入剧情；演员当众换装、切换布景；用人体扮演画像、树木、门框；人物的一些写意化动作等。作为一部实验性话剧，《WM》的演出在当时引起了一场“演出风波”。

1985年6月，空政剧团党委部分成员在观看该剧首次彩排后，认为该剧内容颓废低沉，在时代精神的把握上有问题，同时在演出形式的细节处理方

面也有一些问题。接着上级机关几位负责人观看后提出不宜公开演出。剧团团长对此表示反对并半公开演出。上级党委以剧团团长无组织纪律为由，免去其职务，同时停止《WM》的排演，要求改戏。这在北京文艺界引起了波澜。

1985 年 7 月 27 日，《人民日报》发表署名"宣风"的文章，题目为《废止一言定"生死"》暗指《WM》是"富有创造精神的好戏"。8 月，京沪两地同时开排《WM》。《剧本》月刊 8 月号发表对《WM》剧作者的访问记，并在按语和两篇剧评中支持《WM》，又在 9 月号上发表《WM》演出文学本，同时发表三篇肯定性文章和一篇观众意见综述。随后多家报刊发表大量文章，大部分赞赏《WM》。10 月京沪公演《WM》，《文汇报》、《解放日报》都发表肯定性访问记。这样，《WM》热潮开始形成。

1985 年 10 月，《北京日报》、《北京晚报》广告中称《WM》是"一出未问世即引起争议的探索性剧目"，受到海外一些新闻机构的注意。同月，《WM》在京公演的单位要求增加演出场次被驳回，于是在《北京日报》上刊登停演退票启事。一些国外新闻机构驻华记者认为这反映了中国文艺界的内部争端，于是大量采访《WM》的导、编、演人员，并向北京市文化局探询。11 月，演出主持人在中国戏剧家协会会议室正式接受外国记者采访。一些记者在采访报道中认为，《WM》风波是中国文艺界开明人士与当权的思想保守者间的矛盾。这样，"《WM》风波"波及海外，造成一定的国际影响。①

总之，《WM》"演出风波"的焦点在该剧是否写出了时代精神的本质真实和主题的低沉基调是否合适，还有部分原因是细节处理是否粗俗的问题。在这样的问题上形成争论与当时的历史背景有关。这是 1980 年代中期，一方面在文艺上提倡创作自由，一方面在政治上要求新形势下思想工作的加强，这种矛盾导致了该剧充满争论，而且被部分人视为当时政治与文艺的关系的表征而大书特书，因此引起了海内外的瞩目和反响。

（田广文）

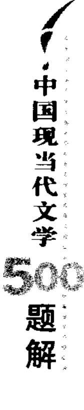
518. 孟京辉的《思凡》及其后现代话剧的主要戏剧模式是什么？

孟京辉（1964—　）是 1990 年代以来后现代戏剧的代表作家之一，代表作有《思凡》、《我爱×××》、《放下你的鞭子·沃伊采克》、《恋爱的犀牛》等。他以开放的心态汲取了很多后现代主义手法并创造性地运用到他的小剧场戏剧中。他的后现代戏剧有一些普遍的特征，下面以《思凡》（1992②）为例，

---

① 有关《WM》演出风波的过程主要参考宜明的《〈WM（我们）〉风波始末》，载《剧本》1990 年第 11 期。

② 《思凡》收入《先锋戏剧档案》，作家出版社 2000 年版，有 1992、1993、1998 年三个版本。



从创作手法、舞美与表演形式、整体风格等方面加以说明。

首先，在创作手法上，孟京辉惯用拼贴、反讽、戏仿甚至语言狂欢等后现代主义手法。拼贴的艺术手法源于绘画领域，后现代文学作品对此多有借鉴。孟京辉的《思凡》、《放下你的鞭子·沃依采克》等剧也使用了这种手法。《思凡》把明朝无名氏传本《思凡·双下山》和意大利薄伽丘的《十日谈》中的两个故事拼贴在一起。其中以《思凡》中小和尚本无和小尼姑色空相遇相合为首尾，中间穿插了两个《十日谈》的故事。该剧还使用了戏仿手法。男女主角在做卿卿我我的亲昵举动时，总是有一位歌队演员抖开一块旗遮盖他们，上书"此处删去 xx 字"，这是对处理某些古籍有伤风化之处的方法的戏仿。此外，剧中还有语言狂欢，如小和尚本无和小尼姑色空快节奏地交替重复台词造成窒息气氛，这种手法在《我爱×××》中被推到极致。还有，对禁欲的佛家观念以及一些人物形象的反讽手法也是应该提到的。另外在故事片断的过渡上也采用了类似蒙太奇的手法。

其次，舞台设置与演员表演的写意化形式。1990 年代的探索性剧作多采用传统戏曲的写意化形式，后现代剧作在这方面尤其明显。《思凡》剧本开始的舞台提示就有"舞台置景抽象，用白布以软雕塑手法在黑色墙面上勾勒出远山形态"，这就是典型的中国传统戏曲的写意化舞美方式。《思凡》中众演员的表演也是遵守写意化程式的，他们模仿各种声音、模仿人物、模仿动作甚至模仿心理。演员可以模仿背景声音，如本无溜出山门后听到的凡尘声音：百鸟鸣唱，鸡鸭牛羊的欢叫等，还模拟蚊声、犬吠、叩门声、婴儿啼哭声等等。还如在尼姑大段独白时，演员的歌声演化为铿锵有力的背景音乐以烘托人物内心情绪。在所模仿的人物方面，如众演员不时化为本无的师父、罗汉、山门外的子弟们。在所模仿的动作方面，如立姿手托枕头于脑后表示睡觉，手模仿心脏的砰砰跳动。在所模仿的心理方面，如在本无和色空渐生爱意时被众人喝开，此处喝戒声实应来自二人内心。此外还用圆镜模仿目光等。另外，第二个故事中随着讲解人对故事的展开，演员逐渐各就各位。在第三个故事中出现两个国王两个马夫，这既有间离效果，也有一定的写意化意味。这些方式增加了舞台表现的自由度，从而被后现代戏剧普遍采用。

轻松滑稽的叙述风格也是后现代剧作的普遍特色。《思凡》的三个故事本身就具有轻松的喜剧色彩，而且拼贴手法、写意化形式实际上也都是轻松滑稽叙述风格的形成元素。这种风格最主要的还是体现在演员即兴挥洒、自由舒展的表演上。如本无在舞台上反复无聊地开关电灯，在唱"南无阿弥陀佛"时本应庄重反而作大幅度摇头晃脑的滑稽状；第二次出现"此处删去 xx 字"时，旗后面的人探出头，恼火地说"怎么一到这儿就删呢"等等。这种风格是在后现代主义的解构和非深度叙述的思想指导下形成的，所以也是后现代戏剧的普遍特征。（田广文）

参考文献

1. 郭延礼. 中国近代文学发展史(1—3 卷). 济南:山东教育出版社,1990—1993
2. 钱理群,温儒敏,吴福辉. 中国现代文学三十年(修订本). 北京:北京大学出版社,1998
3. 谢冕主编. 百年中国文学总系. 济南:山东教育出版社,1998
4. 许志英,邹恬主编. 中国现代文学主潮. 福州:福建教育出版社,2001
5. 范伯群主编. 中国近现代通俗文学史. 南京:江苏教育出版社,2000
6. 陈思和主编. 中国当代文学史教程. 上海:复旦大学出版社,1999
7. 洪子诚. 中国当代文学史. 北京:北京大学出版社,1999
8. 朱栋霖,丁帆,朱晓进主编. 中国现代文学史. 北京:高等教育出版社,1999
9. 朱德发主编. 中国现代文学史实用教程. 济南:齐鲁书社,1999
10. 朱德发. 世界化视野中的现代中国文学. 济南:山东教育出版社,2003
11. 朱德发,蒋心焕,陈振国主编. 新编中国现代文学史. 济南:明天出版社,1989
12. 黄修己主编. 20 世纪中国文学史. 广州:中山大学出版社,2004
13. 孔范今主编. 二十世纪中国文学史. 济南:山东文艺出版社,1997
14. 王万森,吴义勤,房福贤主编. 中国当代文学五十年. 青岛:中国海洋大学出版社,2001
15. 冯光廉,刘增人主编. 中国新文学发展史. 北京:人民文学出版社,1991
16. 朱寿桐主编. 中国现代主义文学史. 南京:江苏教育出版社,1998
17. 董健,丁帆,王彬彬主编. 中国当代文学史稿. 北京:人民文学出版社,2005